الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

Ministère de l'Enseignement Superieur et de la Recherche Scientifique

ⴰⵢⵏⵜⵉⵙⵙⴰⵏⵜ ⵏⵜⵎⵙⵙⵓⵔⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵔⵉⵜ

ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵏ ⵜⵣⵣⵓⵖⵜ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵙⵙⵏⵜⵉⵔⵉⵜ

جامعة مولود معمري – تيزي وزو–

كلية الآداب واللّغات

قسم اللّغة العربية وآدابها

Université Mouloud Mammeri de Tizi–Ouzou

Faculté des Lettres et des langues

Département de Langue et littérature Arabes

أُطْرُوحَة لنيل شَهَادَة الدكتوراه–ل.م.د–

الميدان: لغة وأدب عربي

الفرع: لغة وأدب عربي

التخصّص: الأدب وتحوّلات ما بعد الحداثة

العنوان

استنطاق الذّات والآخر في الرِّوايةِ النِّسائِيَّة الجَزَائريَّة المُعَاصرَة

– دراسة نماذج مختارة –

إعداد: سناء بوختاش **إشراف: د.سامية داودي**

لجنـة المناقشــة:

1/ أ.د/ **راوية يحياوي** أستاذة التعليم العالي جامعة مولود معمري تيزي وزو رئيسا.

2/ د/ **سامية داودي** أستاذة محاضرة صنف "أ" جامعة مولود معمري تيزي وزو مشرفة ومقرّرَة.

3/ د/ **علي حمدوش** أستاذ محاضر صنف "أ" جامعة مولود معمري تيزي وزو عضو ممتحنا.

4/ د/ **نصيرة عشي** أستاذة محاضرة صنف "أ" جامعة مولود معمري تيزي وزو عضو ممتحنا.

5/ د/ **فيروز رشام** أستاذة محاضرة صنف "أ" جامعة أكلي محند أولحاج البويرة عضو ممتحنا.

تـاريـخ المناقشـة 2019/05/12

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:**[من اصطنع إليكم معروفا فجازوه، فإن عجزتم عن مجازاته فدعوا له حتّى تعلموا أنّكم قد شكرتم فإنّ الشّاكر يحبّ الشّاكرين]**.

اللّهم لك الحمد والشّكر كما نقول، وفوق ما نقول، حمدا يليق بجلالك، وعظيم سلطانك لفيض نعمك، وجلال عطفك، وسعة عونك لنا، في إنجازنا هذا العمل المتواضع، عسى أن ينتفع به.

نتقدّم بالشّكر إلى التي هندست طريق نجاحنا، وأفرشته ورودا أمامنا، فكانت نعم العون لنا في دراستنا الدكتورة **سامية داودي**.

كما نشكر كل أساتذة كليّة الآداب واللّغات، وخاصّة أساتذة قسم اللّغة العربيّة وآدابها الذين ساعدونا في إنجاز هذا البحث، ونخصّ بالشّكر أساتذة **مخبر تحليل الخطاب** الذي كان لنا بمثابة النّور الذي أنار دربنا.

والشّكر موصول إلى كل من أعاننا في عملنا من أساتذة وأصدقاء، إلى إخوتي ووالدي اللذين لا يكفاني عن النّصائح والدّعوات الخيّرة.

مقدّمة

قطعت الرّواية الجزائريّة أشواطا كبيرة في مسيرتها، وأفرزت –ولاتزال– أسماء مهمّة أضحت تطرق أبواب المحظورات دون هوادة، وتفضح المسكوت عنه، وتحرّك الرّاكد في التّاريخ والمجتمع. والمتتبّع للرّواية الجزائريّة يلحظ انشغالات التّجارب المعاصرة بالرّاهن، وبالأسئلة الكبرى التي تتصدّرها موضوعة العنف أو علاقة الذّات بالآخر بلا منازع، بنتائجها وتداعيّاتها الصّعبة على الجماعة، وعلى الفرد الذي بات يعاني من الإحساس بالضّياع والاغتراب.

تعتبر ثنائيّة الذّات والآخر في الرّواية الحديثة من بين الثّنائيّات التي لاقت اهتماما كبيرا من طرف الباحثين، حيث كثرت الدّراسات التي فصّلت في ماهيّة هذه الثّنائيّة لمعرفة أهمّ معالمها ومؤثّراتها، وقد عالجت نصوص إبداعيّة كثيرة العلاقة بين طرفيّ الثّنائيّة في سيّاقات عدّة (**السّياق الاستعماري، السّياق الاستعبادي، السّياق الدّيني، السّياق الجنوسي** "**الجندر**")، وهذا ما شكّل جدلا واسعا ونقاشا مستفيضا وسط النّقاد لاختلاف آرائهم وتعدّد مشاربهم وتنوّع زوايا نظرهم.

القضيّة واسعة الأبعاد، ومن الصّعب الإحاطة بكلّ ما يتعلّق بها، لكن ما جرى تقديمه شرقا وغربا غطّى الكثير من الأسئلة والإشكاليّات، بعضها على الصّعيد النّظريّ والبعض الآخر على مستوى القراءة التّحليليّة للنّصوص الأدبيّة. قال البعض بضرورة تعريف الذّات من منظور الآخر كما ورد عند **جاك دريدا Jaques Derrida (1930–2004)**، أو من حيث الجذور المعرفيّة، كما تحدّث عنها **ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine (1895–1975)** حين تناول العلاقة الحواريّة بين الرّوائي وشخصيّاته في الرّواية.

لقد برز مفهوم الآخر في الدّراسات ما بعد الكولونياليّة، وتحديدا في سيّاق علاقة المستعمِر بالمستعمَر، واستُعمِل المفهوم أيضا في إطار الفلسفة الوجوديّة من لدن **جان بول سارتر Jean Paul Sartre (1905–1980)** في سيّاق حديثه عن «**الوجود والعدم**»، كما استعمله المشتغلون بنظريّة ما بعد الكولونياليّة الذين أقاموا أفكارهم على التّحليل الفرويدي وما بعد الفرويدي لمفهوم «**الذاتيّة**»، من بينهم المنظِّر الثّقافي الشّهير **جاك لاكان Jacques Lacan (1901–1981)**.

وقدّم الباحثون العرب من مثل "**إدوارد سعيد، وفيصل دراج، وعلي بن تميم، واعتدال عثمان**" إضاءات على جذور العلاقة بين الذّات والآخر، وقد تمّ التّركيز من خلال معالجة تجارب روائيّة معروفة في الرّواية العربيّة على التّلازم بين مفهوم **"صورة الذّات"** ومفهوم **"صورة الآخر"** فبناء صورة الذّات يقتضي وجود **"آخر"** يكون نظيراً أو نقيضاً أو مختلفاً، وقد يكون أدنى أو أعلى مرتبة، فصورة الذّات عن نفسها لا تتشكّل في معزل عن تصوّرها للآخر، كما أنّ كلّ صورة للآخر تعكس بمعنى ما جانباً من صورة الذّات.

فإنّ البحث عن الذّات الفرديّة أو الجماعيّة وتأكيدها عبر استحضار صورة الآخر أو صوّره ليس خاصّاً بثقافة دون أخرى، فهو آليّة تلقائيّة تحدث في كلّ مكان وزمان، وهذا يؤكّد ما ذهب إليه **تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov (1939–2017)** في كتابه **(فتح أمريكا: مسألة الآخر)** من أنّ قصّة اكتشاف هذا الآخر بدأت متزامنة مع اكتشاف أميركا حين نظر **كولومبوس** إلى السّكان الأصليّين بالمعنى الدّيني والإنساني للآخر، وبما ينزع عنهم الصّفة الآدميّة ويدرجهم في مراتب الحيوان. واطّلعنا في السّياق ذاته على كيف اخترع الغرب شرقاً وهميّاً، ويقول **إدوارد سعيد** في كتابه الشّهير **(الاستشراق)**، إنّ الغرب صدر إلينا هذه الصّورة عن أنفسنا، فأصبحنا نرى الأنا من خلال الصّورة التي رسمها الآخر لنا. وفي المقابل رسم الغرب لنفسه صورة تميّزه عن الشّرق، وحوّل هذه الصّورة إلى خطاب معرفيّ يكرّس آليّات القوّة ومعرفة الحقيقة.

إنّ البحث عن الذّات ومساءلتها يظلّان هاجساً مسيطراً ومتوتّراً بالسّؤال في أعمال الرّوائيّات، سواء توجّهن إلى الواقع المعاصر أو توجّهن إلى عمق التّاريخ، فالأنا لا تكفّ عن مواجهة ذاتها. ويبقى تفاعل الذّات مع الآخر، على الأقل من النّواحي الثّقافيّة والاقتصاديّة والمعرفيّة، ضرورة حتميّة لا يمكن التّغاضي عنها؛ لأنّ ملامح هويّة الأنا، أو الذّات، لا تتّضح من دون الاحتكاك المستمر بالآخر الذي يمنحها أبعادا مركّبة، ويضفي عليها قدرا من الموضوعيّة ورحابةً في الرّؤية وانفتاحًا على العالم المحيط بها.

يمكن القول بأنّ ثمّة أمور كثيرة قد تغيّرت في المشهد الرّوائي بالجزائر مع بداية الألفيّة الثّالثة، وذلك بظهور مجموعة روائيّة تراكميّة جديدة، وخصوصا على مستوى ظهور جيل

من كاتبات الرّواية إلى جانب الجيل الأوّل من المبدعات المؤسّسات، وهو ما يزكّي قول بعض النّقاد، بارتسام ملامح انعطافة جديدة في مسار الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغتين العربيّة والفرنسيّة وحتّى اللّغة الأمازيغيّة، تسهم فيها روائيّات اتّسعت دائرة انتمائهنّ الجغرافي والزّمني، في انحدارهنّ من الأقاليم والأطراف (من شمال الجزائر، وشرقها، وغربها، ووسطها، وصحرائها) وقد حملن معهنّ مؤشّرات جديدة على حدوث تحوّل في وعيهنّ بالتحوّلات الفنيّة، والجماليّة، التي طالت كتابة الرّواية برمّتها حيث توفّرت نصوصهنّ على قدر عال من النّضج والتّركيب الفنيّ والمتعة والجمال.

ومن هذا المنطلق ارتأينا البحث في تجارب الرّوائيّات الجزائريّات، اللّواتي يكتبن باللّغة العربيّة بشكل مكنّهن من أن يصنعن لأنفسهنّ موقعا، ويثبتن لذواتهنّ حضورا في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة، ومن بين الأسماء نذكر: **زهور ونّيسي، أحلام مستغانمي، جميلة زنّير، منى بشلم ياسمينة صالح، سارة حيدر، رقيّة هجريس، هاجر قويدري، زهرة مبارك، زهرة ديك، سميرة قبلي ربيعة جلطي، أمال بشرى، فضيلة الفاروق، عائشة بنّور، ربيعة مرّاح، شهرزاد زاغز، إنعام بيّوض، حسيبة موساوي، عبير شهرزاد، عايدة خلدون، جميلة مراني.**

هكذا تبلورت فكرة البحث في موضوع "**استنطاق الذّات والآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة**" ضمن الفترة الزّمنيّة **1979 ← 2016** من خلال مدوّنة ثريّة تضمّ الأعمال الآتيّة: **من يوميّات مدرّسة حرّة لزهور ونّيسي، وعابر سرير لأحلام مستغانمي، والهجّالة لفتيحة أحمد بوروينة، واعترافات امرأة لعائشة بنّور، والسّمك لا يبالي لإنعام بيّوض، وبوّابة الذّكريات لآسيا جبّار (رواية مترجمة إلى العربيّة)، وتاء الخجل لفضيلة الفاروق، وسأقذف نفسي أمامك لديهية لويز، ورائحة الذّئب لسامية بن دريس، وما لم تقله التّينة الهرمة لصالحة العراجي وشطحات أنثى لعيون ليلى ونورس باشا والرّايس لهاجر قويدري، وتاج الخطيئة وتفّاح الجن لجميلة مراني.**

وحاولنا من خلال هذه الدّراسة تقصّي الذّات الأنثويّة في تداخلاتها، وتفاعلاتها، وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر. واستقراء أهم ملامحها في كنه حضورها النّصيّ في روايات نسائيّة جزائريّة عربيّة عدّة. إنّ جدل الأنا مع الآخر، وصراعهما، ليس بجديد في مجال الإبداع الأدبيّ العربيّ

عامّة، فقد قدّمت عدّة روايات عربيّة صورة كاشفة عن تفاعلاتهما، على النّحو الذي انطوت عليه روايات عربيّة مثل: **(موسم الهجرة إلى الشّمال) لـ: الطّيب صالح**، و**(عصفور من الشّرق) لـ: توفيق الحكيم**، و**(قنديل أم هاشم) لـ: يحيى حقي** وغيرها، رافقها حشدٌ كبيرٌ لأعمال شعريّة تمثّلت هذه الثّنائيّة التي غدت دافعًا رئيسًا لتوليدها موضوعاتٍ فنية شتّى.

ويرى الباحثون أنّ الرّواية العربيّة قطعت شوطاً كبيراً في وعي الآخر من **(رحلة الشّيخ علم الدّين) 1882 لـ: علي مبارك، و(حديث عيسى بن هشام) 1898–1900 لـ: محمد المويلحي** إلى عشرات الرّوايات التي كتبت في السّبعينيّات والثّمانينيّات تقصيّاً لوضع الآخر في وعي الرّوائيّين العرب في ظلّ ثنائيّات شرق / غرب، شمال / جنوب، مستعمِر / مستعمَر.

لم يكن اختيّارنا لهذا الموضوع عشوائيّا، بل كان دافعنا الأساس متابعتنا للرّواية النّسائيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة عبر خمسة عقود من الزّمن بدءا من الرّواية الرّائدة **(من يوميّات مدرّسة حرّة) 1979** إلى غاية الألفيّة الثّالثة التي شهدت تراكما كميّا لافتا، وكذا ملاحظتنا لتحوّل أسئلة الكتابة وجماليّة التّجاوز. كما أنّ اطّلاعنا على خصائص ثنائيّة الذّات والآخر عند المختصّين حفّزنا للغوص في عالم الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المثير، والعمل على إبراز طبيعة الذّات الأنثويّة، وتمثّلات الآخر، والمركزيّة الذّكورية، قصد إبراز غنى الأصوات، وتنوّع الرّؤى واختلاف الأساليب. فالبحث في هذا المجال يلبّي حاجة معرفيّة في المقام الأوّل، لأنّه يغني تصوّراتنا عن الكتابة الإبداعيّة التي عادة تفاجئنا وتخلخل قناعاتنا وتربك توقّعاتنا.

تتعدّد صوّر الآخر التي تُمثّلها النّصوص الرّوائيّة النّسائيّة المكتوبة باللّغة العربيّة في الجزائر؛ مقابل حضور الآخر الاجتماعي والآخر الثّقافي والآخر الأيديولوجي والآخر اللّغوي والآخر الرّمزي (الذي تخلقه الهويّة وتُسقِط عليه من تصوّراتها للآخر الحقيقي، مستعينةً في ذلك ببعض التّقنيّات والاستراتيجيّات والثّيمات السّرديّة، كالحلم والموت والذّاكرة والقهر والمرآة،.. وغيرها)، هناك حضور للذّات الواقعيّة، والذّات الحالمة، والذّات المتمرّدة، والذّات النّاطقة، والذّات الصّامتة.

لقد تركت الصّراعات والتّناقضات بصمتها على الضّمير الأنثويّ، ممّا أدّى بالذّات الأنثويّة إلى الحرص على تأكيد هويّتها والدّفاع عنها، ومواجهة الآخر الذي شوّه صورتها، من هنا جاءت أهميّة دراسة ثنائيّة الذّات والآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة المكتوبة باللّغة العربيّة التي تؤكّد فكرة الرّغبة في فهم الآخر.

أمّا الإشكاليّة الرّئيسة التي انبنى عليها هذا البحث فهي كالآتي:

– كيف انعكست صورة الآخر في الرّوايات النّسائيّة الجزائريّة العربيّة؟ وكيف استلهمت الأنا الأنثويّة بكلّ الموروثات الثّقافيّة والاجتماعيّة والخلفيّات التّاريخيّة هذا الآخر ذا المعالم المتباينة والخصوصيّات المختلفة تارة والمتداخلة تارة أخرى؟ وهل استطاعت الكاتبة الجزائريّة المعاصرة الخروج عن المدار الفكري والثّقافي والذّاتي الذي رسمت معالمه نتاجات المؤسّسات في مقاربتها لهذا الآخر؟

وقد تفرّعت من هذه الإشكاليّة عدةّ أسئلة:

– هل سؤال الذّات والآخر سؤال حديث العهد أم هو سؤال مطروح منذ القدم؟ أو بصيغة أخرى ما المرجعيّة التي انطلقت منها قضيّة الذّات والآخر؟

– هل تمثّل الألفيّة الثّالثة انعطافة جديدة في علاقة الذّات والآخر؟

– ما هيّ هويّة الذّات التي طرحتها وأسّست لها الأعمال الرّوائيّة النّسائيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة؟

– كيف تتحدّد العلاقة بين الأنا والآخر المتعدّد؟

– ما مدى استفادة الذّات من الانفتاح على الآخر؟

– ما هيّ الإشكالات التي اشتغلت عليها الذّات والآخر في هذه الرّوايات؟

– ما هيّ الأدوات التي توّسلتها الأقلام الرّوائيّة لتعبّر بها عن وعيها بالذّات والآخر؟

أمّا بالنّسبة للأهداف المرجوّة من هذا البحث فهي كالتّالي:

– الاهتمام بالرّواية الجزائريّة عامّة والنّسائيّة خاصّة، لأنّ الدّراسات النّقديّة السّابقة لم تعرها الاهتمام الكافي، وكذا إظهار تميّز الرّواية النّسائيّة الحداثيّة بالانفتاح، وكسر النّمطيّة.

– محاولة نفض الغبار عن الأعمال الرّوائيّة النّسائيّة في الجزائر، وتسليط الضّوء على واقع المرأة وأسئلتها حول التّاريخ، والحياة، والمجتمع، والعالم، والسّلطة.

– إبراز جماليّات النّصوص الرّوائيّة النّسائيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، وتقصّي التّيمات المهيمنة في النّماذج المختارة.

– تأكيد أنّ كلّ أنا تستدعي بالضّرورة حضور أنت، وكلّ أنت يتطلّب وجود الأنا، واكتشاف الأنت.

إنّ معجم الفرد (اللّغويّ والنّحويّ) يتشكّلان بالآخر ومع الآخر. خطاب الفرد إذن هو حوار مستمرّ مع الآخر، ثمّ إنّ الأنا لا يمكن إدراكه إلاّ بحضور الآخر، والفرد يمكن أن يكون آخر بالنّسبة إلى نفسه "وكلّ شخص هو آخر بالنّسبة لأيّ شخص على وجه الأرض"، الذّات هي بنيّة اجتماعيّة بالضّرورة، وبالنّسبة للباحث الرّوسي **ميخائيل باختين** هي كلّها تواصل مع الآخر، الذّات معناها ذات الآخر وعبر الآخر.

وسعيّا منّا إلى استجلاء أهم ملامح هذه العلاقة الثّنائيّة التي تمثّلت في بعديها التّضاديّ تارة، والتوحديّ تارة أخرى، وفي أشكالها المتعدّدة، فقد اعتمدنا على بعض المفاهيم النّظريّة وتسلّحنا بالضّرورة بالتّحديدات التي ضبطت مصطلحيّ "الأنا" و"الآخر". فقد أصبح مفهوم العلاقة بين الأنا والآخر من المفاهيم الحاضرة والمتداولة بقوّة، وعمق في الحياة المعاصرة اليوم. لقد استعنّا بأدوات بحثيّة مختلفة تتعاضد فيما بينها، حيث اقتضت طبيعة الموضوع تطبيق آليّات إجرائيّة لأكثر من منهج، من بينها: النّقد الثّقافي الذي يسعى إلى كشف العيوب النّسقيّة التي توجد في الثّقافة والسّلوك بعيدا عن الخصائص الجماليّة والفنيّة. والمنهج التّاريخي الذي قمنا من خلاله برصد التّسميّات المتعلّقة بمصطلحيّ الذّات والآخر، ووصف الظّاهرة الأدبيّة المدروسة وضبط مفاهيم الهويّة والبعد الأيديولوجي للذّات والآخر، وكذا تأويل الذّات والآخر في سيّاق مرجعيّاتهما.

إضافة إلى المنهج النّفسي الذي يغوص في عوالم اللاّشعور بغية سبر أغوار النّفوس للكشف عن كوامنها وضبط الجانب الذّاتي للهويّة. والمنهج المقارن الذي نستخلص من خلاله العلاقة بين الذّات الجزائريّة والآخر الغربيّ.

يستند البحث إلى خطّة قائمة على ثلاثة فصول وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع. جاء **الفصل الأوّل** بعنوان "**الذّات الأنثويّة والآخر ورهانات الهويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى**" وتفرّع إلى ثلاثة مباحث: أفردنا المبحث الأوّل لتمثيل فعل الكتابة والتّشكّل الأنثويّ. وركّزنا في المبحث الثّاني على خصوصيّات الكتابة بالذّات الأنثويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى. أمّا المبحث الثّالث فكان بعنوان: (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى / الصّوت الأنثويّ والحبّ المفقود.

عنونّا **الفصل الثّاني** بـ: "**تمثيل الذّات وتقويض مركزيّة الآخر في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز**"، واحتوى هو الآخر ثلاثة مباحث حملت العناوين الآتية: أوّلها: قضيّة المصطلح بين إشكاليّة المفهوم واستراتيجيّة التّشكّل. وثانيها: تقويض الذّات وصراع القيّم في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز. وثالثها: (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز / تمثيل الذّات الثّقافيّة وعنف السّلطة.

في حين تطرّقنا في **الفصل الثّالث** إلى: "**استنطاق التّاريخ المغيّب في رواية (الرّايس) لـ: هاجر قويدري**"، عبر ثلاثة مباحث: المبحث الأوّل: الكتابة الرّوائيّة بين ذاكرة الماضي وغواية سرد التّاريخ. والمبحث الثّاني: الآخر وسؤال الهويّة. والمبحث الثّالث: قلق الذّات بين الحضور والغيّاب (مقاومة النّسيان).

وتجدر الإشارة إلى أنّنا تناولنا عددا من الرّوايات في كل فصل من الفصول الثّلاثة حيث استهللنا تحليلنا مثلا في الفصل الأوّل بإلقاء نظرة عامة على نصوص مختلفة حول تشكّل الذّات الأنثوية ثم ركزنا على نص معيّن **(شطحات أنثى لعيون ليلى)** وتكررت العملية في الفصلين الثّاني والثّالث حتى يتسنّى استقصاء الظّاهرة من خلال نماذج عدّة.

وخاتمة عرضنا فيها أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها، بخصوص تمظهرات الذّات الأنثويّة وعلاقة الذّات بالآخر، مع طرح التّحولات التي طرأت على نظرة الكاتبات للآخر مع مرور الزّمن وتبلور وعي المرأة بالذّات والكتابة والواقع والثّقافة.

أرفقنا بحثنا بقائمة للمصادر والمراجع المعتمدة في تحليل إشكاليّة البحث وإثراء عناصره من أهمّها: المرأة والكتابة لرشيدة بنمسعود (1994)، وصوت الأنثى (دراسات في الكتابة النّسويّة العربيّة) لنازك الأعرجي (1997)، والهويّة والاختلاف لمحمد نور الدّين أفاية (1988)، والرّواية النّسائيّة المغربيّة (أسئلة الإبداع وملامح الخصوصيّة) لبوجمعة بوشوشة (1999)، والكتابة النّسوية (التلقي، الخطاب، والتّمثلات) لمحمد داود وآخرون (2010)، وسرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في حركة الجسد الأنثويّ وتجربة المعنى) للأخضر بن السايح (2011)، وسرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللّغة السّرديّة) لصلاح صالح (2011).

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدّم بالشّكر والعرفان لأستاذتنا المشرفة **الدكتورة سامية داودي**، التي لم تبخل علينا بكلّ ما أتيح لها من مساعدات وتوجيهات ورؤى، كانت خير محفّز لنا لتجاوز الصّعوبات، وإنجاز البحث وتقديمه في أحسن حلّة.

الفصل الأوّل

الذّات الأنثويّة والآخر ورهانات الهويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى

المبحث الأوّل: تمثيل فعل الكتابة والتّشكّل الأنثويّ.

المبحث الثّاني: خصوصيّات الكتابة بالذّات الأنثويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى.

المبحث الثّالث: (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى / الصّوت الأنثويّ والحب المفقود.

تتجاذب الرّواية في عمومها والنّسائيّة في خصوصها أسئلة جوهريّة عديدة من أهمّها سؤال الذّات الذي يبحث في الكينونة الإنسانيّة، وسؤال الآخر الذي يتّسع ويضيق ليشكّل في النّهاية علاقة الذّات بالآخر، التي تكشف عن الهوّة والمعنى الضائع في الحياة، وعليه لا يمكن فهم الذّات إلاّ داخل علاقة جدليّة متناميّة بينها وبين الآخر.

تعدّ التّجربة الإبداعيّة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة وخاصّة الرّوائيّة منها أكثر عرضة للنّقد وأكثرها إثارة للجدل، لما فيها من آراء متضاربة حول بساطتها ورقيّها، والمعروف عن الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة أنّها جاءت في زمن تقاطعت فيه المسافات، واختلفت فيه المشارب والمعتقدات، فكان إثبات الجدارة الإبداعيّة للأنثى الموازيّة للجدارة الإبداعيّة للرّجل هي الغذاء الفكري المهيمن، إضافة إلى توخّي سبل أخرى بإمكانها استيعاب الذّات الأنثويّة والبحث عن أجوبة تتنوّع بتنوّع الثّقافات، من أجل الوصول إلى الغايات المنشودة، والأمر لم يتوقّف عند إثبات الذّات الأنثويّة، بل تعدّاه إلى الرّغبة إلى إثبات القيمة الإبداعيّة للأعمال الفنيّة.

بناء على ذلك جاء القلم النّسائي كي يسترجع حقّه من خلال «**مراجعة واستجواب أو نقد أو تعديل النّظام السّائد في البنيّات الاجتماعيّة، الذي يجعل الرّجل هو المركز، هو الإنسان والمرأة جنسا ثانيّا أو آخر، في منزلة أدنى، فتفرض عليها حدود وقيود، وتمنع عنها إمكانات النّماء والعطاء، فقط لأنّها امرأة. ومن ناحيّة أخرى. تبخس خبرات وسمات فقط لأنّها أنثويّة لتبدو الحضارة في شتّى مناحيها إنجازا ذكوريّا خالصا، يؤكّد ويوطّد سلطة الرّجل وتبعيّة أو هامشيّة المرأة**»[1].

وهذا ما ولدّ مواجهة بين الذّات الأنثويّة والآخر الرّجل، وهذه المواجهة هي الأخرى بدورها ولدّت صراعا يتجلّى في جدل القيّم الاجتماعيّة، والثّقافيّة، والتّاريخيّة – الحضاريّة، والدّينيّة حيث يحاول الآخر بسط نفوذه على الذّات الأنثويّة، التي لم تعد تقبل أن تكون تحت سلطة الآخر من هنا ينشأ ردّ فعل عكسيّ للذّات الأنثويّة، حيث تحاول من خلاله أن تتحرّر من قيود الآخر

[1] ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم، تر: يمنى طريف الخولي، مطابع السياسة، الكويت، (د.ط)، 2004/1425، ص11.

نتيجة وعيها بذاتها وهوّيتها، وبماضيها وحاضرها، لتضمن لنفسها مكانة أرقى ومرتبة أعلى من تلك التي وضعت فيها زمنا طويلا.

لكن الرّوائيّة الجزائريّة المعاصرة لم تبق تكتب عن ذاتها، بل تجاوزتها إلى الكتابة في ظلّ الذّات والآخر عن موضوعات تمسّ الواقع، سواء من قريب أو بعيد منها الهويّة، التّاريخ، التّعصب الاجتماعي، أوضاع العالم وغيرها وفق مخيّلتها والوسائل الإبداعيّة التي تتماشى والزّمن ممّا «**يعني أنّنا أمام نقلة نوعيّة في مسألة الإفصاح عن الأنثى إذ لم يعد الرّجل هو المتكلّم عنها والمفصح عن حقيقتها وصفاتها – كما فعل على مدى قرون متواليّة – ولكن المرأة صارت تتكلّم وتفصح وتشهر عن إفصاحها هذا بواسطة (القلم)، هذا القلم الذي ظلّ مذكّرا وظلّ أداة ذكوريّة**»[1]، حتّى جاء اليوم الذي قرّرت فيه المرأة أن تتمرّد على سلطة ذلك الرّقيب الذي أثقل كهلها باستغلالها اللّغة الإبداعيّة لتتوارى خلفها وتبوح بكلّ ما هو مسكوت عنه، دون أن تقع في صدام حادّ مع الآخر.

لكن السّؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو: **كيف استطاعت الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة أن تستوعب هموم المرأة في أوّل أمرها، ثمّ تمضي قدما نحو تحقيق الذّات بكلّ ما تحمل العبارة من تخطيط وتدبير وحزم وإصرار؟**

وبعد القراءة الطوّيلة لعدد كبير من الرّوايات النّسائيّة، وقع اختيّارنا في الأخير على نصوص كتبت في فترة ما بين **1979 و 2016**، وكان تركيزنا على **(رواية "شطحات أنثى" لـ: عيون ليلى)**، التي سنحاول من خلالها أن نحدّد مواطن الإبداع في الكتابة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة.

[1] محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة– 2 – ثقافة الوهم ((مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة))، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص08.

المبحث الأوّل: تمثيل فعل الكتابة والتّشكّل الأنثويّ

عرفت الرّواية العربيّة المعاصرة تطّورا مشهودا، صاحبه ظهور أقلام روائيّة جديدة كان لها الفضل في نقل الرّواية من تلك الأطر والمفاهيم التّقليديّة، التي كانت مهيمنة في زمن بداية النّهضة العربيّة، إلى رواية التّجديد التي غيّرت الحياة الرّوائيّة شكلا ومضمونا وظهر ما يسمّى بالتّجريب، الذي يطرح أسئلة جديدة يصعب على الرّواية التّقليديّة الإجابة عنها، كون رواية التّجريب تبحث في الرّؤية والتّشكيل، والذّات والعالم، والمركز والهامش، والماضي والحاضر وغيرها من الثّنائيّات التي تعكس الواقع المتأزّم.

أعلنت الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة تمرّدها على السّرد الكلاسيكي باعتمادها إجراءات التّجريب، التي حاولت التخلّي عن النّمط التّقليدي المتحجّر، حيث تتمارى التّجارب الإبداعيّة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة بداية في علاقة الذّات بالذّات وبعدها علاقتها مع الآخر عبر توظيف عنصر الخيال الذي يعدّ مركز ثقل وقوّة في الرّواية المعاصرة على العموم وعليه الرّواية التّجريبيّة هي رواية تنظّم تجارب حيّة، تهدف إلى تفسير الحياة لا نقلها كما هيّ. وقد سعت الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة، أن تخرج بالكتابة من النّظام المغلق إلى النّظام المفتوح على التّجريب.

ونحن نبحث عن فن الرّواية في الإبداع النّسائي الجزائري المعاصر، تبيّنا أنّ هاجس المرأة المبدعة كان في بداية الأمر إثبات الذّات والتّركيز على آليّات الجمال الإبداعي وخاصّة الإبداع الرّوائي، باعتبار الرّواية أكثر الأجناس الأدبيّة قدرة على تضمين رؤى العالم وآفاق هو تقول "**أحلام مستغانمي**" في هذا الصّدد: إنّها لم تجد أكثر من الرّواية رحابة وإمكانيّة في التّعبير عمّا يدور في نفسيّة الشّخوص، وذلك ناتج عن الخيال واللّغة، اللّذين يخلقان شخصيّة جديدة تتجاوز الواقع[1]. ولا يتحقّق ذلك إلاّ بتجاوز الطّرح التّقريري إلى لغة جديدة تحمل أبعادا ترميزيّة وإيحائيّة، تثير في القارئ عنصر التّشويق، ليكتشف بعدها البعد الجمالي للنّص.

[1] ينظر، أحلام مستغانمي، "أرض الأحلام والصّراع"، صحيفة أخبار الأدب، مصر، 1418/ 1998، ص9.

وهي الفكرة نفسها التي انطلقت منها الرّوائيّة "**ياسمينة صالح**" حين قالت: «**الرّواية جريمة حب أرتكبها اليوم بإحساس جميل، ومختلف بالنّسبة لي، وحين أقول بإحساس مختلف فأعني أنّ الكتابة نفسها تشكّل عندي حاجة ماسّة للحبّ بطريقة ترضيني، فأنا أكتب عن حبّ وليس عن كراهيّة أو ضغينة**»[1]. يعني أنّ الكتابة عند **ياسمينة صالح** غدت حاجة ضروريّة في حياة المرأة مثل الحب، فالرّواية في نظرها وفي نظر أغلب الكاتبات هي أفق الكتابة الواسع الذي يمنح للذّات المبدعة مجالا لنقل هموم المرأة، وأفراحها النّاتجة عن مجموعة من الظّروف التي تتعايش معها وسط مجتمعها.

تعدّ العلاقة بين المرأة والرّجل من المواضيع المركزيّة التي تشكّلت منها الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة، وهي علاقة تبدو على الدّوام مضطربة متوتّرة، تقوم على الصّراع وفعل التّسلط سواء تعلّق الأمر بعلاقة الحبّ أو الزّواج أو الأبوة، والقارئ للرّوايات يشدّ انتباهه حضور شخصيّة الرّجل دائما في صورة المتسلّط والمنبوذ، باعتباره نسقا يرمز للقوّة والقهر والتّسلط، في حين الأنثى هي رمز للضّعف والقصور، ومنه سخّرت المرأة قلمها لتعريّة وضعها كذات مضطهدة ومحاصرة منذ زمن بعيد **فما هي أهم التّيمات التي اشتغل عليها النّص الرّوائي النّسائي الجزائري المعاصر؟**

إنّ البروز الفعلي للإبداع الرّوائي النّسائي الجزائري (باللّغة العربيّة) كان مع فترة التّسعينيّات، حين ظهرت مبدعات هنّ: **أحلام مستغانمي، وفضيلة الفاروق، وجميلة زنّير وفاطمة العقون، وزهرة ديك**، وغيرهنّ، وكان هاجسهنّ في البداية هو إثبات الوجود الفعلي للأنثى والتّأكيد على هويّتها المطموسة، عن طريق الكتابة التي فتحت آفاق واسعة أمام التّأمّل والابتكار فالأنثى ترى في الكتابة السّبيل الذي يحقّق لها وجودها على الصّعيد الذّاتي، وتجاوزها على الصّعيد الموضوعي[2].

---

[1] عمار بولحبال، "حوار مع الروائية ياسمينة صالح"، أكتوبر 2011، http: www.diwanalarab.com، 03 أكتوبر 2017، سا15:11.

[2] ينظر، خناثة بنونة، الرواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، (د.ط)، 1981، ص358.

1/ الكتابة عن الذّات الأنثويّة:

تقول "**أحلام مستغانمي**" وهي تشبّه الكتابة بالعاشق: وأنا أكتب «**أنا في حالة شهوة دائمة أشتهي نصّا، أشتهي شخصا، أشتهي حالة، أشتهي مدينة لا أعرفها، كلّ هذه الأشياء تجعلني أكتب**»[1]، فالكتابة في نظر أحلام هي الأداة التي تكشف من خلالها عن هويّتها، وهي التي تبرّر وجودها كإنسان فاعل وقائم بنفسه.

وقد أكّدت جلّ المبدعات الفكرة ذاتها، حيث تحقّق الكتابة لهنّ شيئا من تشكّل ذواتهنّ ويصبحن في موقع الفاعل لا المفعول، ليعانقن عالم الحريّة ويحلّقن في سماء الإبداع من خلال لغة التّجاوز، التي تتمرّد على قواعد الكتابة التّقليديّة، مثلما تتمرّد الأنثى على المؤسّسة الاجتماعيّة التي تقدّس كلّ ما هو ذكر، وتتمرّد شهرزاد على الواقع الذي رسمه شهريار لكلّ نساء المملكة حين «**أجهدت نفسها لتجعل من شهريار ملكا مثقّفا عاشقا مناصرا للمرأة وفيلسوفا بعد أن كان متوحشّا بربريّا، وعلّمته كيف يحكم بدلا عن كيف يسيطر ويقمع وكانت من خلال روايتها تدوّن ملحمة الحضارة، وهي امرأة في مجتمع ينكر على المرأة حقّها في المعرفة والتّأمّل والإبداع**»[2]، فحال شهرزاد مع شهريار هو حال المرأة المبدعة مع الرّجل الذي يرفض إبداعها لكن استمرّارها في الكتابة يعبّر عن مدى وعيها بضرورة فرض وجودها وتأكيدها مقولة ديكارت الشّهيرة "**أنا أفكّر إذا أن موجود**"، لكن هي تقول "**أنا أكتب إذا أنا موجودة**".

وعليه لم تعد الكاتبات الجزائريّات المعاصرات «**يكتبن ليتخلّصن من ثقل المعاناة التي تراكمت عليهنّ عبر تفاصيل حياتهنّ في المجتمع الذّكوري المهيمن عليهنّ ومن ثمّ فإنّهنّ كتبن ليمارسن التّحدي والمقاومة والتّمرّد والتّغيير**»[3]، يتجاوزن البحث عن الوجود والتّأكيد

---

[1] الزريي مفيدة، "مع أحلام مستغانمي الكتابة حالة عشق"، مجلة الحياة الثقافيّة، تونس، ع 89، 1997، ص24.

[2] آمال علاوشيش، "المرأة في مرآة الفلسفة"، كتاب الفلسفة والنسوية – لمجموعة مؤلفين، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان ط1، 2013، ص44 – 45.

[3] رفيف صيداوي، الكتابة وخطاب الذات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص56.

على الهويّة بتلك النّظرة الكلاسيكيّة، وإنّما أصبحن يبحثن عن الذّات المبدعة التي تعرّي الإنسان من همومه، وتصوّر مظاهر توتّر العلاقة القائمة بينها وبين الآخر المجتمع.

كانت السّيرة الذّاتيّة إحدى التّقنيّات الجديدة التي تبنّتها الرّوائيّات الجزائريّات في تعاملهنّ مع النّصوص الرّوائيّة، لكن دون الجهر بها خوفا من المجتمع، وكثيرا ما نجد الرّوائيّات يصرّحن بأنّ أعمالهنّ نابعة من الخيال المحض، لا تمتّ للواقع بأيّة صلة، لكن هذا التّصريح لم يقنع الكثير من القرّاء، كون أعمالهنّ الرّوائيّة تعتمد على البوح بحميميّة الذّات، وكانت قريبة من الواقع أكثر من الخيال، وعندما مدّت المرأة المبدعة يدها إلى القلم وكتبت، «**فإنّها بهذا تخرج من زمن الحكي، وتتحوّل من كائن مندمج إلى ذات مستقلّة تتكلّم بضمير (الأنا)**»[1] فهي باحت عن أسرار الذّات فمن الدّاخل تبدأ المرأة حكايتها وتؤسّس واقعها، ووفق تعانق الدّاخل والخارج تأتي على كشف حقيقة الوجود.

تتجلّى ظاهرة مزج الرّوائيّات بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة من خلال الطّريقة والمسار والهيئة التي تختزل فيها الرّوائيّات هويّة الحاكي بوصفه "أنا" واع بذاته، وينتج هذا التّداخل بين الذّاتي والرّوائي / التّخيلي «**علاقة معقّدة يتشابك فيها الكائن بالوجود الذي عاشه، وبين أنا ونمط حضورها في الواقع**»[2]. فالكتابة بالذّات في الرّواية النّسائيّة هي «**إعادة إنتاج الوعي بذات المؤلف ليس عبر كتابة الذّات في أفق تحوّلها إلى مرجع للحكمة والمعرفة والحقيقة، إنّما عبر قراءة الذّات في سبيل إنتاج إدراك بها، وفق منطق التّخييل ولغة الإبداع. تنتقل الذّات – مع الوضع السّردي الجديد– من مصدر المعرفة إلى موضوع التّأمّل، من موقع اليقين إلى اللاّيقين**»[3] وهكذا تحضر الكتابة باعتبارها وسيطا تخيليّا لتحقيق المفارقة بين الذّات / المرجع الواقعي

---

[1] محمد عبد الله الغذامي، المرأة واللّغة– 2 – ثقافة الوهم ((مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة))، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص131.

[2] محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيّل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 2000، ص211.

[3] زهور كرام، ذات المؤلّف من السيرة الذّاتيّة إلى التّخييل الذّاتي، مكتبة دار الأمان، مطبعة الأمنيّة، الرباط، (د.ط) 2013، ص47.

والذّات / الموضوع المحكي، ويصبح المؤلّف مندهشا أمام ذاته وهي تتحقّق عبر التّخييل السّردي فتنبثق حالة التّأمل والشّك والسّؤال[1].

وعليه سننطلق في تحديد العلاقة بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة بدءا بعناوين الرّوايات التي نجدها كلّها تحمل إمّا أسماء النّساء أو تحضر فيها كلمة الأنثى، أو المرأة، سواء مفردة أو جمعا أو تحيل إليها من ناحيّة الصّيّاغة ومثال على ذلك:

يوحي عنوان رواية **(من يوميّات* مدرّسة حرّة) لـ: زهور ونّيسي**[2] إلى أنّ الرّوائيّة تحكي عن الأنثى، لكن بمنظور مختلف، لأنّ أحداث الرّواية تجاوزت الحديث عن تهميش المرأة إلى الحديث عنها كمعلّمة تربي أجيالا، ومساهمة في الثّورة التّحريريّة، والمتتبّع لأحداث الرّواية يجدها ممتزجة بفنّ السّيرة الذّاتيّة، التي عكفت فيها الرّوائيّة على انتقاء الأحداث الأكثر أهميّة في حياتها إبان ثورة **1954**.

نلمس حضور الذّات من عتبة العنوان **يوميّات** الذي تقصد به الرّوائيّة سرد يوميّات وحياة وذات امرأة تطالب بالتّحرّر، امرأة مناضلة، امرأة جزائريّة اختارت لنفسها قالبا روائيّا، تصوغ فيه أيّام المعلّمة في مدرسة حرّة، في فترة الاستعمار الذي أبعد اللّغة العربيّة عن جهازه التّعليمي فتكفّلت المدارس الحرّة التي أسّستها الحركة الإصلاحيّة من مال الشّعب وبإرادة الشّعب بتعليم اللّغة العربيّة بشكل محدود جدّا.

وتصرّح **زهور ونّيسي** في مقابلة صحافيّة أنّ هذه الرّواية تتقاطع كثيرا مع حياتها، وتبيّن ذلك من خلال اللّزوميّات التي استلهمت بها نصّها، والتي تضمّنت ثلاثة مواقف كما تقول: «**وقد حاولت أن أربط بين الموقف الفنّي الرّوائي ومواجهة بكلّ صدق، وبين تقديم بعض تراث الثّورة**

---

[1] زهور كرام، ذات المؤلّف من السيرة الذّاتيّة إلى التّخييل الذّاتي، ص47.

* **اليوميّات:** هي سرد شخصيّ يدوّن يوما بيوم، يميل إلى التّأمّل ورصد الأفكار والمشاعر والملاحظات والأحداث اليوميّة. ريم العساوي، انعكاسات المرآة في سرد الذّات للدّكتور الشّيخ سلطان بن محمد القاسمي – دراسة، مطبعة فن الطباعة تونس، ط1، 2011، ص30.

[2] زهور ونّيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط)، 2007.

من خلال إشارات سليمة الهويّة، واضحة المقصد، قد لا تكون وافيّة ولكنّها أكيدة بالقطع وكنت وما زلت أتشوّق إلى أن أضع تصوّرا للعناصر التي تكوّنت منها هذه المذكّرات* وقد توضّح لي بأنّ ثلاثة عناصر هي مرتكزة:

1/الجذور والأرضيّة التّاريخيّة للحدث.

2/ الأشخاص الذين تواجدوا في هذه الأرضيّة التّاريخيّة في غضون الحدث ذاته بصفتهم حقيقة وواقعا وليس خيالا أو أسطورة.

3/ الصّيغة والأسلوب الذي قدّم به هذا العمل للمجتمع»[1].

تصرّح الكاتبة إذن بأنّها تقدّم مرحلة من حياتها في قالب روائيّ، وأنّ الانشغال الذي تطرحه يهدف إلى إبراز تجربة شخصيّة ذاتيّة عاشتها مع العديد من المواقف، وقد أكّدت أنّ ما كتبه عبارة عن مذكّرات، والمذكّرات هي الأخرى تأخذ منحى الرّسم الذّاتي لأنّ كاتبها يسرد أحداثا عاشها فيما مضى، حيث تبتدئ السّطر الأول بهذه العبارات:

«ولنبدأ باللّزوميّة الأولى:

هذه المذكّرات حوار متّصل مع النّفس طال مسافة زمنيّة ليست قصيرة، عصفت بي وبالمحيط الذي أتفاعل داخله، أحداث على جميع المستويات والمواقع، فأوّل كلمة في هذا الحوار كانت مع بداية الاستقلال حتّى لا تجرفها عجلة النّسيان ودوّامة الأيّام، وآخر كلمة وهي بالتّأكيد ليست ولن تكون الأخيرة كتبت هذه الأيّام»[2].إضافة إلى توظيف كلمة اليوميّات

---

* **المذكّرات:** من الظّواهر الأدبيّة التي ترتبط بالذّات، وتهدف إلى الكلام عن الآخرين، أو عن المؤلّف نفسه، ويعتمد صاحبها في تدوين الوقائع على ذاكرته. إبراهيم الكيلاني، "أدب المذكرات، وأنواعها"، شبكة الألوكة / حضارة الكلمة / اللغة .. والقلم / فن الكتابة http://www.alukah.net/literature_language/0/1780/، 2018/5/14، 18:22 سا.

[1] عرجون الباتول، "من يوميات مدرسة حرة لزهور ونيسي"، الجمهورية، 2010/08/09 https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/4479، 2018/04/30، 10:19 سا.

[2] زهور ونّيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص33.

والمذكّرات، استعملت الرّوائيّة أيضا ضمير المتكلّم الذي يعتبر أكثر الضّمائر استعمالا في السّيرة الذّاتيّة، لأنّه يحيل على الذّات، وهو ما تجلّى في كثير من المواقف من بينها قولها: «**ابتسمت وأنا أردّ التّحيّة**»[1]، وهو ما يؤكدّ حضور الذّات الكاتبة في النّص الرّوائي. مدعّمة موقف تجربتها الذّاتيّة بالممارسات الاجتماعيّة كالوظيفة والنّضال السّياسي (زهور ونّيسي كمدرّسة في الواقع، جاء منقولا متضمّنا في النّص المكتوب، وكما تدّل عليه شفرة العنوان نفسها "**من يوميّات مدرّسة حرّة**") كما تميّز نص الرّواية بالتّسلسل الزّمني للأحداث وهي ميزة تحضر كثيرا في نصوص السّيرة الذّاتيّة أكثر من الرّواية.

فعل الكتابة بالذّات الذي مارسته **زهور ونّيسي** في روايتها **(من يوميّات مدرّسة حرّة)** يعكس إذن «**إمكانيّة حياة جديدة. فالذّات حين تقرّر سرد سيرتها تواجه مسألة شروط إمكان إعادة الذّات، لإعادة بناء ولإعادة تكوين [...]، فالحكي المستند إلى التّذكّر والتّجربة الشّخصيّة قد يكون أقسى من العيش نفسه**»[2]، بهذا الشّكل تكون الرّوائيّة قد كسرت المسافة بين الأنا الكاتبة والأنا السّاردة، وبين الحياة وتمثّلها، وهي مسافة يصعب تجاوزها لأنّها توّرط الذّات في أحكام وتقييمات، وتسقط ما هو كائن على ما كان.

يعكس عنوان رواية **(اعترافات* امرأة) لـ: عائشة بنّور**، معاناة المرأة وصراعها المتواصل مع الآخر، فهذه الاعترافات أتاحت الفرصة أمام الرّوائيّة في ممارسة التّخلص من أعباء شكلّت تجربتها الحياتيّة، ومنحت لها الشّجاعة على البوح، فالرّوائيّة تحاول إدانة المجتمع والأفكار القمعيّة، باختراقها للمسكوت عنه وفضحها للمكبوت بطاقة هائلة من التّفاؤل والإصرار، تقول:

---

[1] زهور ونّيسي، من يوميّات مدرّسة حرّة، ص 54.

[2] محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيّل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)، ص211.

* **الاعترافات:** لون إبداعي يندر وجوده في الثّقافة العربيّة المعاصرة؛ لأسباب أخلاقيّة ودينيّة، وأسباب تخصّ اللّحظة «المتخلّفة» التي نعيشها، والتي تكثُر فيها التّحريمات، وتكثُر فيها الطّابوهات، ويتكوّن لدى كل «كاتب اعترافات» رقيب داخلي أشرس وأشدّ عنفًا من رقيب المجتمع. ينظر، آلاء عثمان، "أدب الاعتراف العربي بين البوح والقبول المجتمعي" القاهر، 22 يوليو2016، https://www.albayan.ae/books/library-visit/2016-07-22-1.2683353 2018/5/8، 16:14سا.

«أنا امرأة يكثر وجعها مرّة باسم الدّين، ومرّة باسم الحريّة، ومرّة باسم التّقاليد، ومرّة باسم الأنثويّة، ومرّة باسم التّيارات، ومرّة باسم الوطنيّة، ومرّة باسم الأمومة، ومرّة باسم الطّفولة..»[1].

تستحضر السّاردة في هذا الموقف عالمها الدّاخلي وهي تناجي ذاتها، وعالمها الخارجي حين تنظر إلى واقعها، وعليه فإنّ هذه الذّات ملازمة للحياة والواقع، حيث نجدها تتأمّل الدّاخل حينا، وتنفتح على الخارج حينا آخر، لتخلص إلى أنّ تاريخ المرأة هو تاريخ إقصاء، تارة باسم الدّين، حين تؤمر المرأة بالمكوث في البيت والقيّام بالأعمال المنزليّة من غسل وتنظيف وطبخ وتارة باسم التّقاليد الاجتماعيّة، التي تلزم المرأة بأداءات معيّنة، كالامتثال لضوابط يضعها الأب والأخ الأكبر والأخ الأصغر، وتارة باسم الوطنيّة، التي رأت أن القضاء على البطالة يكمن في إبقاء المرأة في البيت وإعطاء فرص العمل للرّجال...، ومثل هذا الوجع ينطبق على عدد كبير من النّساء، الكاتبة وأخريات، محليّا وعالميّا، ومنه يمكن ربط هذا النّص المقتبس بالعنوان **(اعترافات امرأة)**، أيّ امرأة كانت تجد ضالّتها في هذه العبارات التي اختزلت حياة المرأة الجزائريّة.

وتقول في موضع آخر **«أعترف أنّني امرأة حذفت النّقاط من الحروف وقرأت الكلمات بالمقلوب ورسمت الأفكار بالألوان...»**[2]، نلمس في هذا الاستشهاد الخطيّة والذّاتيّة في تتبّع الشّخصيّة الرّئيسة التي تمثّل الأنا السّاردة، ممّا يجعلنا نقول إنّ الرّواية بهذا الشّكل تلتقي فيها الرّغبة في البوح بما مضى مع هاجس الاعتراف بكلّ ما حصل **«إذ يتداخل فيها الواقع والرّغبة، العقل والمخيّلة، الإمكان والكبت...»**[3]، وعليه تتقاطع الرّواية في أغلبها مع السّيرة الذّاتيّة من خلال التّوظيف لضمير المتكلّم "الأنا" الذي يعنى به في السّرد (الخطاب الآني).

رواية **(اعترافات امرأة) لـ: عائشة بنور**، تمثّل تجربة سرديّة متماسكة منحت أبعادا متعدّدة لقراءة النّص من خلال توظيف ضمير المتكلّم، هذا الضّمير الذي له القدرة على تعريّة النّفس

---

[1] عائشة بنور، اعترافات امرأة، منشورات الحضارة، الجزائر، ط2، 2007، ص68.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيّل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)، ص212.

من الدّاخل، حيث يكون الضّمير (الأنا) سراجا ينير الظّلال والغموض، ويغذّي المتن السّردي في التنقّل بين الماضي والحاضر وفق تقنيّة الارتداد من الحاضر إلى الماضي.

عنوان رواية **(الهجّالة) لـ: فتيحة أحمد بوروينة**[1]، صريح موجّه إلى امرأة من نوع خاص امرأة منكسرة، امرأة مجروحة، امرأة تعاني الفقد، فكلمة **الهجّالة** كلمة مؤثّرة ذات بعد دلاليّ عميق ووقع كبير في نفس المتلقّي الجزائري، الذي يدرك نظرة المؤسّسة الاجتماعيّة إلى المرأة التي قفدت زوجها، والتي يقال عنها بالقبائليّة "**ثتش ارقازيز**" (أكلت زوجها) وكأنّها هي المسؤولة عن موت زوجها.

كان بإمكانها أن تضع العنوان **(عدّتي...وجع أيم أو أرملة)** كما اقترحت في البداية لكن وجدت تركيبه اللّغوي مباشرا، ودلالته محددّة تخلو من الإيحاء، فكلمة أرملة تعني في معجم "**لسان العرب**":«**أرملت المرأة إذا مات عنها زوجها، وأرملت صارت أرملة، وقال شمر: رملت المرأة من زوجها وهي أرملة. ويقول ابن الأنباري: الأرملة التي مات عنها زوجها، سميّت أرملة لذهاب زادها وفقدها كاسبها ومن كان عيشها صالحا به**»[2]، وبعد تفكير طويل اهتدت إلى الكلمة الصّادمة **(الهجّالة)**، فالقارئ ما إن تقع عينيه على العنوان، حتّى يذهب بتفكيره إلى أنّ معنى كلمة **الهجّالة** غير معنى كلمة الأرملة، فلفظة **الهجّالة** هي كلمة عاميّة تعني معاناة المرأة الأرملة من الاحتقار الذي يصوّبه نحوها المجتمع، في حين تعني الأرملة المرأة التي فقدت زوجها وسندها في الحياة.

جاءت هذه الرّواية لتنتقد الواقع الاجتماعي الذي لا يرحم المرأة الأرملة، فالمرأة عندما يموت زوجها تبقى معرّضة للخطر بسبب نظرة المجتمع الدّونيّة لها، وتقول في ذلك:«**علماء الاجتماع عندنا يضعون تعريفا لطيفا لعدّة المرأة المسلمة... يسمّون ذلك مرحلة تجاوز**

---

[1] فتيحة أحمد بوروينة، الهجّالة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009.

[2] ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكروم، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ج 6، (د.ط) 2003، ص 229. مادة (ر. م. ل).

الصّدمة... لكن أيّ صدمة؟ أهيّ صدمة رحيل من هم قطعة من ذواتنا... من عمرنا الطّويل... أم صدمة ما بعد الرّحيل... ما بعد الحزن... ما بعد البكاء أيّ صدمة الغد الذي صرت أخشاه... وأخشى أن يكون متعثّرا في مجتمع لا يختلف عن مجتمعات عربيّة أخرى»[1]، تضع الثّقافة الذّكوريّة المرأة الأرملة تحت عين مجهر المراقبة تحدّد حركاتها وتنتقد تصرّفاتها، وتحشرها في خانة المدان والملام.

(الهجّالة) في الحقيقة هي رواية سيرذاتيّة تحكي بضمير "**الأنا**" عن وجع الفقدان الذي عرفته **فتيحة أحمد بورويـنة** بعد وفاة زوجها، وهو ما تجلّى في قولها: «**دخل عليّ كما يدخل العريس على عروسته ليلة زفافها.. ليس في ليلة ورديّة مثل الحلم ملؤها العشق.. كان في ظهيرة سوداء مثل العتمة ملؤها التّمزّق**»[2].

وفي موضع آخر تقول وهي ترثي زوجها الإعلامي **مراد تيروش** يوم حملوه في نعشه مودّعا إيّاها:«**حملوه فوق إحدى ناقلات ثلاّجة... ومثله وضعتُ قلبي في ثلاّجة الموتى وألبستُ فرحي أكفانه وشيّعت بي**»[3]، ومن خلال توظيفها لكلمات "**عليّ، وضعتُ قلبي، وألبستُ فرحي وشيّعت بي**"، تضعنا أمام مأساة الموت وحرقة الفراق.

وتؤكّد أساها وشجنها وحسرتها في كلّ سطر من أسطر نصّها بعبارات صريحة من مثل: «**في عدّتي... خضت أقسى المعارك مع دموعي... معارك لم أكن أعرفها... ولا أجيد أدواتها...ولا أحسن النّفاق فيها... لكنّني خضتها لأتيح لأطفالي خوض عباب يتمهم الذي علق بهم فجأة**»[4].استعملت **فتيحة أحمد بورويـنة** ضمير "الأنا" وباحت بألمها وكشفت عن عوالمها الدّاخليّة بكسر جدار الصّمت لتغدو الكتابة حاجة وجوديّة...

---

[1] فتيحة أحمد بورويـنة، الهجالة، ص 68.

[2] المصدر نفسه، ص 13.

[3] المصدر نفسه، ص،ن.

[4] المصدر نفسه، ص 32.

رواية **(الهجّالة)** إذن كتبتها الرّوائيّة بنفس واحد، مبحوح ومنكسر، خلال أربعة أشهر وعشرة أيّام، كانت تلك فترة عدّتها الشّرعيّة، ولم تجد سوى الكتابة للشّفاء، وتجاوز الوجع وكان ذلك أجمل انتصار على الشّعور بالجفاف والفراغ والعدم.

نستنتج ممّا سبق أنّ كتابة الرّواية السّيرذاتيّة «**هي تأويل للذّات وليست تأريخا لها، لأنّ الذّات بكلّ التّفاصيل التي عاشتها تبدو مهمّة مستحيلة، هذا ما يعطي قيمة مضافة لفعل "السّرد"، الذي من خصوصيّاته إسقاط الحدود بين التّاريخي والتّخيلي إذ لا يهمّ ما الذي عاشته هذه الذّات، لكن ما يبدو طارئا في هذا المقام هو كيف نظرت الذّات إلى نفسها كآخر أي كسرديّة مستقلّة عنها**»[1]، فسرد الرّوائيّات لقصصهنّ يدخل في عمليّة رهان قاسيّة مع الذّات التي تحدث فيها المواجهة بين الأنا الكاتبة والأنا السّاردة.

اتّخذت الرّوائيّات من الذّاتيّة في نصوصهنّ موضوعا للمعرفة واستحضارا لوقائع كانت فيهنّ عنصرا مهيمنا، يستعرضن فيه تجاربهنّ التي عشنها، ووضعن أنفسهنّ في محكمة الضّمير الذي يحرّكه الماضي، ليعيد التّعرف على الأحداث التي شاهدنها وشاركن في صنعها.

نشير أيضا إلى أنّ أغلب بطلات الرّوايات النّسائيّة وهنّ يسردن الأحداث كثيرا ما يحسّ القارئ وهو يقرأ العمل الرّوائي أنّ هناك علاقة تربط بينهنّ – أي البطلات – وصاحبات الأعمال الرّوائيّة[2]، الشّيء الذي يصعّب التّمييز بين ما هو سيرة ذاتيّة وما هو متخيّل، «**فلا نكاد نميّز في كثير من كتابة المرأة السّرديّة والشّعريّة بين الذّاتي والموضوعي. إنّ عمليّة "الإسقاط" و"التّداخل" الملتبس بين الشّخصيّة الرّوائيّة / القصصيّة، وبين السّاردة / الرّوائيّة / الكاتبة**

---

[1] لونيس بن علي، "الاستراتيجيّات التّمثيليّة في السّرد الرّوائي العربي المعاصر لقضايا الهويّة واللغة والآخر"، السّؤال عن الهويّة (في التأسيس... والنّقد... والمستقبل)– لمجموعة مؤلفين، إشر وتد: البشير ربوح، كلمة للنشر والتوزيع، تونس دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016، ص295.

[2] ينظر، بوجمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنّشر والتوزيع والإشهار تونس، ط1، 2003، ص 170.

يميّزان ويخصّبان عمل المرأة الكاتبة»[1]، ومثال على ذلك: ينتاب قارئ رواية **(السّمك لا يبالي) لـ: إنعام بيّوض**[2]، شعور بأنّ البطلة **نور** هي الرّوائيّة **إنعام بيّوض** ذاتها، لأنّ نور البطلة حسب ما ورد في الرّواية هي من أب جزائري وأمّ سوريّة عاشت طفولتها في سوريا، وفيما بعد انتقلت مع عائلتها إلى الجزائر، والرّوائيّة **إنعام بيّوض** هي الأخرى والدها جزائري وأمّها سوريّة.

والبطلة **فاطمة** في رواية **(بوّابة الذّكريات) لـ: آسيا جبّار** هي الأخرى كثيرا ما يختلط علينا الأمر في معرفة من هي السّاردة، حيث يعتقد من يقرأ الجزء الأوّل من الرّواية في أغلبه للوهلة الأولى، أنّ الرّوائيّة هي السّاردة نفسها، ويتجلّى ذلك في قولها:

«هيِ، أنت وأنا التي تكتب وتنظر والتي تبكي من جديد- أنا التي لم أقو على البكاء للأسف، على الأب الذي سقط دفعة واحدة في عاصمة الشّمال على أرض الأخرين، والذي نقل أخيرا إلى شرشال ليدفن وسط إخوته وجميع النّساء، ولكن ليس بمعيّتك أنت التي تكتبين، جارية تحت الشّمس من الأعلى إلى أسفل شرشال، وعمرك ثلاث سنوات، في الشّارع والدّموع»[3] لنكتشف فيما بعد أنّها فاطمة بطلة الرّواية التي تتقاطع حياتها الرّوائيّة مع حياة **آسيا جبّار** على أرض الواقع.

ما يجعلنا نؤكّد على أنّ العديد من النّصوص النّسائيّة الجزائريّة، تنخرط بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في الكتابة عن الذّات، التي تعمل على الإيهام بواقعيّة السّرد، حتّى وإن تعلّق الأمر بالحديث عن الأنثى في السيّاق الاجتماعي، وهو ما يجسّده نص**(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى** الذي سنشتغل عليه بالتّفصيل في العنصر الآتي.

لنصل بعد ذلك إلى أنّه لا يمكن أن نتحدّث من خلال الرّواية النّسائيّة الجزائريّة عن أسلوب خاص قائم بذاته، حيث تتّخذ الرّوائيّات شكل الرّسم الذّاتي حينا، وتستعير جلّ تقنيّات الرّواية

---

[1] محمد معتصم، المرأة والسرد، دارالثّقافة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص132.

[2] إنعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.

[3] آسيا جبار، بوابة الذكريات، تر: محمد يحياتن، سلسلة الفسيفساء، سيديا، (د.ط)، 2007، ص 46.

في أغلب الأحيان، ولذلك: «**فإنّ سؤال الأنا بالنّسبة للكاتبة يظل فخيّا، إنّه إغوائي، ديماغوجي خطابي، رنّان، وهي تستكين إليه. فهو أكثر من أيّ ضمير منفصل آخر يعرّي حقيقة المكتوب ويمارس سيّاسة الإرجاء والإبقاء للذّات المتكلّمة**»[1]، لهذا تمثّل هذه الرّوايات شكلا جديدا تختلط فيه السّيرة الذّاتيّة بالرّواية لتعطي في نهاية المطاف شكلا مفتوحا وقابلا للتّجريب.

وعلى حدّ تعبير الكاتب **عبد القادر الشّاوي**: «**المرأة التي تقوم بكتابة سيرتها الذّاتيّة تسعى إلى بناء هويّة نصيّة منسجمة انطلاقا من درجة وعيها النّقدي بمسار حياتها. تعلو على مظاهر الدّونيّة والاضطهاد والقمع. وصوتها السّردي في كلّ ذلك صوت له علاماته اللّفظيّة الظّاهرة التي تدّل، بصورة واضحة، على التّأنيث الحقيقي المتّصف دائما بالولادة والتّناسل لا على الشّيوع والشّهرة**»[2]. فالكتابة بالسّيرة الذّاتيّة هي من تساعد الكاتبة على التّصريح بما تعانيه المرأة من تذّمر ونفور من مجتمع نكر حقها في العيش الكريم.

تنطلق الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة في غالبها، إذن، من السّيرة الذّاتيّة، لتدخل عالم التّخييل: «**إنّ فعل الكتابة والتّأمل يتحرّر دائما من أيّة معايير شكليّة أو تقليديّة، فالشّكل الذي تكتب به الذّات عن نفسها تمليه طبيعة الكتابة، أو طبيعة التّأمل لذاكرة الذّات التي تكتب**»[3]، فالرّوائيّات يحاولنّ أن يمزجن بين أحداث موجودة في الواقع المعيش والخيال حتّى يخرجن بعمل إبداعيّ يتجاوز الواقع، ويحمل في صلبه أهدافا معيّنة.

---

[1] إبراهيم محمود، الأنثى المهدورة (لعبة المتخيّل الذكوري في صناعة الأنثى)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1 2009، ص59.

[2] عبد القادر الشاوي، الكتابة والوجود (السيرة الذّاتيّة في المغرب)، الدّار البيضاء، إفريقيا الشرق، بيروت، (د.ط) 2000، ص36.

[3] سليم النّجار، المرأة المجد لبهجة الرّواية (قراءات في الرّواية النّسويّة العربيّة)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2014، ص 56.

2/ الكتابة عن النّسق الذّكوري:

نجد أيضا، إضافة إلى مزج الرّوائيّات الجزائريّات بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة، اشتغالهنّ على وتر حسّاس هو العاطفة، حيث تكاد لا تخلو أيّ رواية من قصّة عاطفيّة «**فالمرأة المبدعة تعدّ هذه العاطفة سبيلها إلى إثبات ذاتها وتحقيق توازنها النّفسي. ولذلك فهي تنزّلها منزلة رفيعة من تجربة وجودها. غير أنّ هذه العاطفة تتحوّل إلى مصدر معاناة الذّات النّسويّة وشقائها باعتبارها لا تقدّر حقّ قدرها من قبل الرّجل الذي تخوض معه المرأة تجارب تنتهي في الكثير من الأحيان إلى الخيبة بسببه**»[1]. لهذا جاء تمثّل أغلب النّصوص الرّوائيّة النّسائيّة لصورة الرّجل الذي يثير المشاكل، ولا يقدّر المرأة حق قدرها، فهو يكتفي بالنّظر إليها على أنّها كائن يثير الشّهوة، وهو ما سنوضّحه من خلال ما يلي:

أبرزت الرّواية النّسائيّة صورة الرّجل المعتدي / المغتصب وهو الرّجل الذي ينظر إلى المرأة على أنّها جسد بلا روح، يثير الفتنة، وجذّاب يروي العطش الجنسي، فالمرأة موضوع «**للرّغبة والغواية، وبؤرة أثيرة للمشاهدة والحديث معا. ذلك أنّ حضورها مقترن بجغرافيّة جسدها وتضاريس عريّها**»[2]، وقد مثّلت رواية **(تاء الخجل) لـ: فضيلة الفاروق** التي ركّزت على تلك الاعتداءات التي حدثت في زمن العشريّة السّوداء ضدّ المرأة، حين سردت يمينة إحدى شخصياتها وجع الفتيات المختطفات من طرف الجماعات الإرهابيّة والتي كانت واحدة منهنّ «**إنّهم يأتون إلينا كلّ مساء يرغموننا على ممارسة العيب**»[3] دون رغبة منّا، ودون أن يشفقوا علينا.

جسّدت رواية **(رائحة الذئب) لـ: سامية بن دريس**، كيف تمّ اغتصاب الفتيات الجزائريّات في زمن الاستعمار من طرف الفرنسيّين، ويتجلّى ذلك في قول بطلة الرّواية سارة / حوريّة ذات

---

[1] بوجمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 171 ـ 172.

[2] هشام العلوي، الجسد والمعنى (قراءات في السّيرة الرّوائيّة المغربية)، شركة النّشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1 2006، ص20.

[3] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات رياض الريس للكتب النشر، بيروت، ط1، 2003، ص45.

الهويّتين (فرنسيّة –جزائريّة)، وهي تحكي عن وجع والدتها التي اغتصبها والدها جوزيف رومان: «**قلت إنّ نوّارة عاشت أبشع أشكال الإكراه، الإكراه بمفهومه المذلّ للضّمير الإنسانيّ الإكراه بمعناه المخزي، ذلك هو وضعها في الحقيقة وضع الفتاة القاصر. في تلك الظّهيرة الواهنة ماتت أحلامها. أعني النّور الذي يتسلّل وسط الظّلام مخترقا حواجز البؤس والحاجة والخوف**»[1] في تلك الظّهيرة كانت نوّارة تفكّر في سالم ابن العم الذي ستزفّ إليه بعد فجر الاستقلال، وتفكّر في الأب الذي سيعود من الجبال وعلى رأسه تاج النّصر، وتفكّر في الأم التي ستزغرد طويلا: «**هل سيأتي ذلك اليوم؟ وسيربطون حنّاء ابن العم في ليلة مقمرة بعد نهاية الحصاد وخزن المحصول، وفي ليلة مقمرة سيرقصون، وسيتوقّف صوت الرّصاص وسيرحل الخوف، وينزاح الكابوس عن صدورهم..**»[2]، وبعدها هل يمكن أن تنسى نوّارة انهيّار حلمها الجميل ودخولها دوّامة الأسى؟ «**بإمكان الزّمن أن يغفر، وهل يحقد البحر على أسماكه أمّا نوّارة فلا، لا يمكنها الغفران أبدا أبدا، وذاكرة ذهبيّة النّمرة ستظلّ فائرة مدى الحياة**»[3].

هكذا ولدت حوريّة أو سارة كما سمّتها راشيل زوجة جوزيف التي أخذتها من نوّارة دون علم منها، وأخبروها في المستشفى أنّ ابنتها ماتت بعد ولادتها، لتتربّى بين أحضان زوجة أبيها. فعبر إعمال الماء اللّعين الذي وضعه جوزيف رومان في رحم نوّارة، وفي رحم كلّ فتاة قاصر، ولدت حوريّة وربّما ولد أطفال آخرون دون هويّة يعانون ما عانته حوريّة.

تعكس هذه المشاهد السّرديّة صمت النّساء وصراخ اللّغة، ووجع الذّاكرة المؤنّثة بسبب المذكّر الذي يرى في الأنثى دميّة للتّسليّة والتّرفيه. ف: «**الشّكل الإبداعي – الفنّي للمرأة يجعل من حضورها حضورا من أجل [...] (المتعة، الإغراء، التّوظيف الأيديولوجي...)، وبهذا يتحوّل وجودها إلى أداة ليس إلاّ، ووسيط يخدم الآخر المحدّدة ذاته وقيّمه، وكذا هويّته في ثقافة القيّم**

---

[1] سامية بن دريس، رائحة الذئب، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص235.

[2] المصدر نفسه، ص236.

[3] المصدر نفسه، ص،ن.

السّائدة»[1]. ومثّل هذا النّموذج الذي يعود للذّاكرة لسرد ماضي الاستعمار الفرنسي في الجزائر كثير لا يحصى، فقد منح الرّجل المستعمِر لنفسه حريّة التّصرّف في النّساء الجزائريّات.

تحاول المرأة الجزائريّة المبدعة بلغة إبداعيّة الكشف عن حقيقة الرّجل الشّهواني الذي تجاوز كلّ القيّم وأصبح يسمع فقط لغرائزه التي جعلت من الأنثى مجرّد وعاء يفرغ فيه مكبوتاته. فعندما «**تكتب المرأة تعلن موت الذّات المفرغة من المعنى، وتعيد إنتاج جدال الكينونة كموضوع يقف عنده السّقف الوجودي للمؤنّث، فمن خلال الكتابة تعبّر النّساء عن سلطة ما مرتبطة بالوعي التّام بأهميّة الجسد، بوضعه واجهة وجوديّة وأداة لاستعراض الذّات قصد تغيير العقليّات عبر الكلمة، بوضعها في عمق المواجهة مع المعتقدات الرّاسخة تلك التي تنمّط النّساء في وسط تقليدي**»[2]، سرعان ما يصبح فيه صوت النّساء صرخة مكتومة يهجس بالتحرّر والانعتاق، «**إضافة إلى هذا السّلوك التّحريري عبر الكتابة، تكون المرأة مدعوّة إلى توسيع أفاقها نحو تضمين المعيش اليومي، واستنطاق الصّمت الصّارخ متجاوزة جراحاتها الشّخصيّة والانتباه إلى الجراحات الاجتماعيّة التي استوطنت الذّاكرة الثّقافيّة**»[3]. فالكتابة عن نظرة الرّجل إلى الجسد الأنثوي يعني البحث في المجتمع الذي ينظّم شؤون المرأة ويجرّدها من ملكيّتها الجسديّة وخروج من جمع المؤنّث السّالم إلى جمع المؤنّث العالم ذهابا إلى المشاركات الفاعلة للمرأة في المجتمع.

وتطرّقت بعض الكاتبات إلى الرّجل العنيف، وأساليب العنف التي يمارسها الرّجل على المرأة تمثّل ثوابت تبيّن اللّغة التّواصليّة بين الجنسين وتزيح النّقاب عن معادلة ناظمة لصلة الذّات الأنثويّة بالآخر الرّجل، ويتّضح ذلك في رواية **(تاء الخجل)** لـ: **فضيلة الفاروق**

---

[1] زهور كرام، السّرد النّسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النّشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1 2004، ص13.

[2] عبد النّور إدريس، التّمثّلات الثّقافيّة للجسد الأنثوي – الرّواية النّسائيّة أنموذجا – (دراسة نقديّة)، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص55.

حيث صوّرت العنف المألوف الذي يمارسه الرّجل على المرأة بحكم الثّقافة السّائدة وهو الضّرب المبرح الذي قام به العمّ بوبكر على العمّة نونة دون أن يثير فيها هذا العنف الغضب والتّمرّد عليه بل ابتسمت، حتّى لا تثيره أكثر وتنال نصيبا أكبر من الضّرب[1].

تحتشد النّصوص النّسائيّة بصوّر العنف الرّمزي والمادّي الذي تمارسه السّلطة الذّكوريّة (الأب، الزّوج، الابن، القريب، الجار، صاحب العمل...) على المرأة (البنت، الزّوجة، الأخت الجارة، الزميلة / العاملة...)، ويتولّى النّص الأنثويّ سرد حكايات النّساء مع الضّرب والقهر والاغتصاب، وهكذا تصبح الكتابة التّخيليّة نسقا رمزيّا دالاّ لاستعادة الذّات وبناء حكايتها بعيدا عن نسق الذّكورة.

هنا يتحوّل معنى الرّجل «**من مجرّد شخص بسيط إلى مستوى الصّراع من نظام معرفي وتركيبة نفسيّة ذهنيّة سادت فيما يطلق عليه "المجتمع الأبويّ". حيث تتبوّأ المرأة الهامش والأدوار الثّانويّة المكمّلة لنشاطات الرّجل الأساسيّة. والصّراع هنا يقوم على أساس واحد هو التّملّك. فما دام الرّجل يملك المرأة والمجتمع يثمّن ملكيّته تلك، فعلى المرأة أن تعكس هذا النّظام**»[2]، ولا يتحقّق ذلك إلاّ من خلال ممارستها فعل الكتابة، الذي يخلّصها من ذلك الخطاب المؤسّساتي الذي يعزّز الهوّة بين الجنسين، ليتحوّل الخطاب من مفهوم التّملّك إلى مفهوم التّوحد أو التّكتّل ما يقوّض الخطاب المؤسّساتي السّائد والقائم على العنف والإقصاء.

ولا تخلو الرّواية النّسائيّة من حضور الرّجل المتسلّط، وهو الرّجل الذّي يقمع حريّة المرأة في فعل ما تشاء، وهو ما تجسّده جلّ الرّوايات النّسائيّة على العموم، حين تعبّر عن قهر السّلطة الأبويّة والسّلطة الزّوجيّة اللّتين تريان في المرأة كائن عورة.

تقول **آسيا جبّار** في روايتها **(بوّابة الذّكريات)** إنّ الأب كان بمثابة القاضي المتطرّف فرغم تحرّره من بعض العادات وثقافته، إلاّ أنّ أصوله الشّرقيّة ما زالت عالقة في فكره حيث لا يسمح

---

[1] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص21.

[2] محمد معتصم، المرأة والسّرد، ص25.

لزوجته بالخروج إلاّ بلباسها (**الحايك**)*، الذي لا يمكن أن تخرج دونه وتغّطي وجهها (**بالعجار**)** ولا يظهر منه سوى عينيها إضافة إلى مرافق أو حارس شخصيّ كما تقول عنه فاطمة ابنتها التي لا تخرج دونها– ابنتها – فالزّوج والمجتمع والعادات والتّقاليد لا تسمح لها بالخروج وحدها متى تشاء، إلاّ تحت جناح زوجها أو أخيها أو أبيها.

كان هذا بخصوص السّلطة الزّوجيّة التي يجب أن تمتثل لها الزّوجة وتخضع لها دون أيّ احتجاج، والابنة فاطمة هي الأخرى رضخت لقائمة الموانع التي وضعها لها أبوها كرفض ركوبها الدّراجة بحجّة أنّه لا يريد أن تُظهر ساقيها، تقول: «**لا أريد أن تظهر ابنتي ساقيها وهيّ تركب الدّراجة!**»[1]، لتكتشف فاطمة فيما بعد أنّ ساقيّ المرأة لا يسخّران إلاّ للمشي، وأنّ المرأة ليست كالرّجل، لا بدّ أن تلفّ نفسها "**بحايك**" من رأسها إلى رجليها، ولا يظهر منها سوى عينيها لكن بعد مرور عشرون سنة من التّنكيل، تحرّرت فاطمة وركبت الدّراجة، وحقّقت أحلامها دون خوف، وكسرت ذلك القيد الذي يرى فيها عورة، وأصبحت تنافس الذّكور دون تردّد أو حرج.

ويظهر الرّجل المخادع في بعض الرّوايات في صورة الرّجل الحبيب الكاذب والمنافق وهو ما تجسّد في رواية (**بوابة الذّكريات**) **لآسيا جبّار** في علاقة حبّ فاشلة، ربطت بين الشّاب طارق وفاطمة البنت المحافظة التي تخاف من والدها أن يكتشف علاقتها الغراميّة ويقتلها، وذات يوم قرّر طارق إنهاء علاقته بها دون مراعاة مشاعرها، فامتلكها الخوف من اكتشاف والدها السّر، وانتابها الفراغ وفكّرت في الانتحار.

وهنا تبدو ذات فاطمة متأرجحة بين الانعتاق والتّمثّل أو بين التّمرّد والخضوع، فلقد أقامت علاقة عاطفيّة سريّة مع رجل، إلاّ أنّ اختفاء الرّجل من حياتها جعلها ترتبك وتخاف من ردّ فعل

---

* **الحايك**: هو لباس تقليدي كانت تلبسه المرأة الجزائرية قديما، حين التّنقل خارجا لإضفاء نوع من الستر أمام الأجانب. آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص14.

** **العجار**: هو عبارة عن قطعة قماش مثلّثة مطروزة كانت تغطي بها المرأة الجزائريّة وجهها ابتداء من أعلى أنفها عند الخروج إلى الشّارع. آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص15.

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص63.

أبيها لو علم بالأمر، ولم تفكّر في طريقة جريئة ناجحة في مواجهته، لأنّها ما زالت لم تتخلّص في أعماقها من النّسق الأبوي الذي حرمها من ممارسة حياتها مثلها مثل الذّكر.

بناء على ما تقدّم يتّضح لنا أنّ كلّ هذه الصّراعات التي تحكيها الرّوائيّات الجزائريّات في نصوصهنّ عن النّسق الذّكوري الذي يرمز لـ: «**علاقات القوّة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرّجل، وتتّخذ هذه العلاقات صورا متعدّدة**»[1]، تدور في فلك إدانة الرّجل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وإظهار المرأة في دور الضّحيّة والمغلوب على أمرها.

فتمثّل الكتابة بهذا الشّكل «**ثنائيّة متصارعة لا متوافقة. وهذا – طبعا- مردّة إلى كون المرأة تنظر إلى الآخر على أنّه سلطة مضادّة قمعيّة، الأمر الذي يستدعي تفعيل الخطاب الأدبي النّسوي ضدّ هذا الرّجل، لإدانته، أو محاولة تغييره، أو تفريغ الذّات الأنثويّة من الكبت النّاتج عن علاقتها بالرّجل**»[2]، وهذا ما تمّ تسليط الضّوء عليه في النّصوص السّابقة.

فالمرأة كانت ضحيّة إمّا لحبيب تخلّى عنها، أو زوج متسلّط لا يعرف معنى الاحترام أو أب فاسد لا يعرف معنى الأبوّة، وفي كلّ الحالات هي ضحيّة رجل لا يعترف بجهودها في تحقيق وجودها.

كان هدف اعتماد الرّوائيّات على طابع الذّاتيّة، إعادة الصّوت والكلمة إلى الذّات المقموعة ومقاومة تاريخ النّسيان والصّمت الذي حجب معاناتها واضطهادها وجرّدها من كينونتها، وبالكتابة دفعت الرّوائيّات «**عجلة تحرير المرأة وتحقيق النّديّة والتّكافؤ مع الرّجل. وخرجت الكتابة الأنثويّة من دائرة التّهميش، حيث تمّ إسماع صوت وكلمة المرأة، ونقل همومها ورأيها، بوصفها نصف المجتمع تضطلع بمسؤوليّات جسام داخل المجتمع. وتساهم بقسط كبير في المشهد الأدبيّ**

---

[1] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسويّة (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشّامي، مرا: هدى الصدة، إش: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص22.

[2] حسين المناصرة، قراءات في المنظور السّردي النّسوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2013، ص211.

والثّقافيّ والنّقديّ»[1]، إنّها مقاومة نصيّة ثقافيّة تنطلق من تحرير الكلام عن الذّات الأنثويّة واستعادة سلطة التّمثيل، وإعادة توجيهها للإفصاح عن هويّة الذّات الأنثويّة وبناء حكايتها.

ولا يجب أن نغضّ النّظر عن تلك المواقف التي تحدّثت فيها الكاتبات عن الرّجل كمصدر فرح للمرأة ومبعث أحلامها ضمن علاقة الحبّ ومؤسّسة الزّواج، مثل **أحمد** زوج **حوريّة** في رواية **(رائحة الذّئب) لـ: سامية بن دريس** الذي كان مصدر قوّتها في استعادة هوّيتها، وغيرها من الأمثلة كثيرة في هذا الباب.

حقّقت المرأة حضورها الأنثويّ عن طريق فعل الكتابة، وكسرت تلك النّظرة الدّونيّة التي استمرّت قرونا طويلة، منذ فلسفة **أرسطو Aristote (384 ق.م – 322 ق.م)** التي تحتقر المرأة وتنقص من دورها في الحياة، فـ: "**المرأة لا تصلح إلاّ للإنجاب**"، ليتبعه في ذلك **سقراط Socrate (469 ق.م – 399 ق.م)، وجون جاك روسو Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)** الذي يقول عن المرأة إنّها المصدر الأول لشرور العالم، وبالتّالي كان عقابها هو إخضاعها لسلطة الرّجل، فهي لا ترقى إلى العمل الإبداعي ولا التّفكير العقلي[2]. وهي الفكرة ذاتها التي ذهب إليها الفيلسوف **فريديريك نيتشه Friedrich Nietzsche (1844 – 1900)** الذي قال الكثير عن المرأة خاصّة في كتابه "**هكذا تكلّم زرادشت**" الذي «**كتبه بلغة شعريّة وأدبيّة عاليّة ضمّنه خلاصة تجاربه في الحياة والفن والمرأة والدّين والأخلاق وأصدره على شكل سلسلة منذ 1883 حتى سنة 1885م**»[3]، ومن أشهر مقولاته عن المرأة "**المرأة فخٌّ نصبته الطّبيعة**" ويقصد بالطّبيعة المهمّة البيولوجيّة للمرأة التي لا يمكن أن تتحقّق إلى بوجود الآخر الرّجل

---

[1] بعلي حفناوي، بانوراما النقد النّسوي (في خطابات النّاقدات المصريّات)، دار اليازوري العلميّة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (د.ط)، 2015، ص342.

[2] ينظر، سوزان مولر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 132.

[3] جمال بن حويرب، "الفيلسوف الألماني "نيتشه": المرأة فخٌّ نصبته الطبيعة (2-2)"، صحيفة البيان، الإمارات، 11 سبتمبر 2012، https://www.albayan.ae/opinions/diary/2012-09-11-1.1724791، المحرم 1440هـ - 19 سبتمبر 2018م، 14:07 سا.

وبهذا الشّكل تكون المرأة تابعة للرّجل، ومنه فقد جرّد **نيتشه** المرأة من الفكر والعقل فهو لم يختلف في نظرته للمرأة عن **أرسطو وسقراط وروسو**.

ويبدو الموقف نفسه لدى فلاسفة آخرين أمثال (**إيمانويل كانط Immanuel Kant (1724 - 1804)، وأرتور شوبنهاور Arthur Schopenhauer (1788 – 1860)...**) فعلى الرّغم من اختلاف اتّجاهاتهم الفكريّة إلاّ أنّهم يشتركون جميعهم في تجريد المرأة من ملكة العقل، وهو الموقف ذاته عرف انتشارا في أرجاء الفكر والتّاريخ والمجتمعات الإسلامية العربيّة التي ترى أنّ المرأة مجرّد كائن خادم للرّجل، وهو ما لمسناه في أقوال بعض الفلاسفة العرب المسلمين أمثال (**الغزالي، وابن سينا**).

فهذا الفيلسوف **ابن سينا** فعلى الرّغم علمه الغزير إلاّ أنّه يحصر المرأة في دائرة مغلقة حين يقول: «**ينبغي ألا تكون المرأة من أهل الكسب كالرّجال [...] فيلزم الرّجل نفقتها، لكن الرّجل يجب أن يعوّض من ذلك عوضا، وهو أن يملكها ولا تملكه**»[1]، ففي نظر **ابن سينا** عمل المرأة غير عمل الرّجل، فالعمل الذي يكسب صاحبه المال هو للرّجل، لأنّه المعني بالنّفقة على المرأة.

في حين يرى العالم الكبير **أبو حامد الغزالي** أنّ المرأة مخلوقا ضعيفا يجب الشّفقة عليه، ويتّضح هذا في قوله الذي جاء على شكل نصيحة «**واجب على الرّجال أن يؤدّوا حقّ النّساء العورات، وأن يحتفظوا بهنّ من وجه الرّحم والإحسان والمدارة، ومن أحبّ أن يكون مشفقا على زوجته رحيما لها فليذكر لها عشرة أشياء من أحوالها ليصفها بها**»[2]. وقام بتعداد الأشياء التي تُلزم المرأة بالامتثال لها دون الرّجل[3]:

- لا تقدر أن تطلّقه.

---

[1] محمد يوسف موسى، النّاحيّة الاجتماعيّة والسيّاسيّة في فلسفة ابن سينا، المعهد العلمي للآثار الشّرقيّة، القاهرة، (د.ط) 1952، ص 21.

[2] أبو حامد الغزالي، التبر المسبوك في نصيحة الملوك، مكتبة الكلّيات الأزهريّة، (د.ب)، (د.ط)، (د.ت)، ص134.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص،ن.

- لا تقدر أن تأخذ شيئا بغير إذنه.
- لا تقدر أن تتزوّج عليه.
- لا تقدر أن تخرج دون علمه.
- لا تقدر أن تعزيّ.
- تخاف منه.
- تفارق أمّها وأباها وجميع أقاربها.
- تخدمه
- تضحيّ بنفسها في خدمته وهو مريض.

هكذا هي المرأة، أو هكذا يجب أن تكون عليه، خادمة، مطيعة، مؤدّبة، مستعدّة دائما لإرضاء زوجها وإسعاده، حتّى وإن اقتضى الأمر إرهاق نفسها وإجهادها. لقد قام بوصف المرأة المثال للرّجل.

فرغم اختلاف الفكر الثقافي والدّيني الغربي عن الفكر الثقافي والديني العربي الإسلامي إلاّ أن البنية المجتمعيّة لكلا الثقافتين تشتركان في تجريد المرأة من كينونتها الإنسانيّة.

وبناء على ما سبق نقول إنّ التّاريخ، والفلسفة، والفكر، والأساطير، والحكايات، عملت على ترسيخ التّصوّرات التي تنقص من شأن المرأة، وأسهمت بقسط كبير في احتلالها الأماكن الخلفيّة، ولمّا مسكت القلم كتبت صوتها الصّامت، فالكتابة قبل كلّ شيء هي كينونة ووجود إنّها أبعد من التّنفيس عن المكبوت، لأنّها هي التي تجعل من الذّات الأنثويّة "**أنا**" متكلّمة ومسؤولة.

وتقول في ذلك الرّوائيّة التّونسيّة "**عروسيّة النّالوتي**": «**عندما أكتب أصوغ نفسي مرّة أخرى وأصوغ العالم حولي... أبني وأهدم، أنفي وأثبت، أتردّد بين الأقاصي والأداني، أنثر**

ما تجمّع وأجمع ما نفرط منّي...»[1]. فعلاقة المرأة بالكتابة هي التي ستحقّق لها كينونتها، وتؤكّد على استقلال كيانها، كما تبرهن على قدرة امتلاكها لوعي فكري جمالي لا يقلّ ممّا يملكه الرّجل[2] هكذا تصبح الكتابة بحثا في الهويّة المفتقدة.

3/ الكتابة عن الانتماء واللاّانتماء:

تقودنا أحداث رواية **(رائحة الذّئب)** لـ: **سامية بن دريس،** إلى موضوع آخر كان مادّة دسمة في عدد من الرّوايات النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة هو البحث عن الانتماء وهو من المواضيع الجديدة التي أخذت حيّزا معتبرا في أدب ما بعد الحداثة، لأنّه سابقا كان من المواضيع المضمرة والمسكوت عنها، كون «**الطّبائع ثابتة والأدوار الاجتماعيّة تتحدّد بالجبّلة التي جبل عليها كلّ فرد، ولا سبيل لتغيير المقادير المقرّرة سلفا، لأنّ ذلك يعدّ "تمرّدا" على نواميس اللّوغوس وعلى أحكام العدالة الماورائيّة التي أوجدت هذا للعبوديّة المستديمة وخلقت ذاك للسّيادة الأبديّة. لهذا السّبب ربّما افتقرت المجتمعات القديمة إلى الدّيناميكيّة الاجتماعيّة والسّياسيّة وأصيبت بالرّكود والتّصلّب**»[3].

فالذّات المعاصرة لم تعد تقبل هذا الثّبات وهذه القيود، بل عمدت إلى الفضح «**واستعادة التّوازن المفقود بين لحظة الفرد الممكنة ولحظة الجماعة الدّائمة**»[4]. فهي أصبحت ذاتا متحرّرة من التّبعيّة وسيّدة على نفسها وعلى العالم، ولم يعد الإنسان يقبل الخدش في انتمائه، وتاريخه ووجوده، ولم تعد الذّات الأنثويّة تقبل الصمّت والتّستّر على أفعال الرّجل المشينة.

---

[1] عروسيّة النّالوتي، ملتقى الروائيين العرب الأول في تونس، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص147.

[2] ينظر، بوجمعة بوشوشة، الرّواية النّسائيّة المغربيّة (أسئلة الإبداع وملامح الخصوصيّة)، دار الكتابات، تونس، ط1 1999، ص54.

[3] مصطفى بن تمسك، "في التّأصيل المفهومي للهويّة"، السّؤال عن الهويّة (في التأسيس... والنّقد... والمستقبل) – لمجموعة مؤلفين، ص35.

[4] المرجع نفسه، ص38.

يعدّ موضوع اللاّانتماء من المواضيع الشّائكة التي ظلّت تطرح وباستمرار لكن هذا اللاّانتماء كان مقترنا بوضع المرأة الذي كاد يبقى هو نفسه عبر الزّمن، لولا وعيها ورغبتها في تغيير الرّواسب الثّقافيّة المهيمنة على ذاتها وشخصيّتها، لكن مع ذلك ورغم تطوّر الحياة وازدهار المجتمعات، إلاّ أنّه ما تزال هناك تراكمات فكريّة تكرّس لدونيّة المرأة وتختزل دورها في أنّها إمّا زوجة أو عشيقة تمتّع الرّجل تحت ذريعة أنّ «**الحياة حقّ للرّجال وواجب على المرأة**»[1]، وظلّت تدفع المرأة ضريبة الأنوثة دون أن يكون لها الحق في المناقشة وإبداء الرّأي.

وهو ما خلّف سجالا احتجاجيّا حول قضايا المرأة، وهي القضايا التي تبرز عادة في أنّ المرأة في عرف الرّجل تعني الخطيئة والمدنّس، ومن ثم الخضوع والتّواكل والدّونيّة «**ففي تيماثاوس من الإصحاح الثّاني – التّوراة – أنّ آدم لم يغو لكن المرأة أغويت فحصلت في التّعدي**»[2]، لعنة حواء وردت في الدّيانة المسيحيّة في العهد الجديد، حيث إنّ «**على المرأة أن تتلقّى التّعليم وهي صامتة بكلّ خضوع، ولا أجيز للمرأة أنّ تتعلّم ولا تتسلّط على الرّجل بل تحافظ على السّكوت، فإنّ آدم هو الذي جبل أولا وبعده حوّاء ولم يغو آدم، بل المرأة هي التي أغويّت فوقعت في المعصيّة، غير أنّ الخلاص يأتيها من الأمومة إذا ثبتت على الإيمان والمحبّة والقداسة على الرّزانة**»[3]. يتّضح أنّ النّصّين (التّوارتي والمسيحي) السّابقين الذّكر يشتركان في ارتباط المرأة بالخطيئة، ويكرّسان موقعيّة الصّمت والرّكون، فالمرأة في هذين الخطابين مدانة، يجب أن تخضع للرّجل حتّى وإن كان على خطأ: «**كذلك أنتنّ أيّها النّساء اخضعن لأزواجكنّ حتّى إذا كان فيهم من يعرضون عن كلمة الله**»[4].

---

[1] يمنى طريف الخولي، النّسويّة وفلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، (د.ط)، 2017، ص12.

[2] محمد عبد المقصود، المرأة في جميع الأديان والعصور، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1983، ص 19 – 20.

[3] الكتاب المقدس (العهد الجديد)، سفر رسالة القديس بطرس الأول الإصحاح العاشر، منشورات دار المشرق، بيروت ط14، 1988، ص838.

[4] الكتاب المقدس (العهد الجديد)، سفر رسالة القديس بطرس الأول الإصحاح العاشر، ص948.

وتختلف موقعيّة المرأة في النّص القرآني، إذ تنسب الخطيئة إلى آدم وحواء معا، وهو ما تجلّى في قوله تعالى: ((**فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطانُ لِيُبْدِيَ لَهُما ما وُورِيَ عَنْهُما مِنْ سَوْآتِهِما وَقالَ ما نَهاكُما رَبُّكُما عَنْ هذِهِ الشَّجَرَةِ إِلاَّ أَنْ تَكُونا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونا مِنَ الْخالِدِينَ (20) وَقاسَمَهُما إِنِّي لَكُما لَمِنَ النَّاصِحِينَ (21) فَدَلاَّهُما بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُما سَوْآتُهُما وَطَفِقا يَخْصِفانِ عَلَيْهِما مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَناداهُما رَبُّهُما أَلَمْ أَنْهَكُما عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُما إِنَّ الشَّيْطانَ لَكُما عَدُوٌّ مُبِينٌ (22) قالا رَبَّنا ظَلَمْنا أَنْفُسَنا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنا وَتَرْحَمْنا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخاسِرِينَ (23) قالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتاعٌ إِلى حِينٍ (24) قالَ فِيها تَحْيَوْنَ وَفِيها تَمُوتُونَ وَمِنْها تُخْرَجُونَ (25)**))[1].

وقوله أيضا:((**فَوَسْوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آَدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَا يَبْلَى (120) فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآَتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آَدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى (121) ثُمَّ اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى (122) قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنِ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلُّ وَلَا يَشْقَى (123)**))[2].

وقوله أيضا: ((**فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَىٰ حِينٍ (36) فَتَلَقَّىٰ آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ (37)**))[3].

لم يفصّل النّص القرآني في مسألة الإغواء التي اتّخذت في التّوراة والانجيل سببا في الخطيئة، «**لكن بعض المفسّرين ذكروا أنّ حوّاء بدأت بالإغواء معتمدين على أقوال حفّاظ التّوراة من بني إسرائيل الذين دخلوا الإسلام**»[4]، والهدف من ذلك تأويل هذه الخطابات واستغلالها أيديولوجيّا للسّيطرة على المرأة، وإبعادها عن مختلف الفضاءات السّلطويّة بحجّة الخطيئة المنسوبة

---

[1] سورة الأعراف، الآية [20 – 25].

[2] سورة طه، الآية [120 – 123].

[3] سورة البقرة، الآية [36 – 37].

[4] أحمد سيد محمد، المرأة في أدب العقّاد، نشر البعث، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، (د.س)، ص114.

إليها، ولهذا «**يعتبر الدّين من أقوى الأسلحة التي يستخدمها المجتمع الرّأسمالي لمقاومة حركات التّمرّد والثّورة التي تقوم بها الفئات المضطهدة من الشّعوب وبالذّات النّساء**»[1]. من هنا ارتبطت المرأة دائما بالخطيئة، وتستدعى **حوّاء** عند كلّ أزمة، ما يفسّر «**الهجوم على المرأة بالانجراح العربي الذّكوري**»[2]، هكذا أصبح خطاب المرأة في العالم العربي يفسّر الأحداث من خلال الأسباب والعلل، التي تبرّئ الذّكورة وتؤثّم الأنوثة، وهو ما تجسّد في النّصوص الرّوائيّة النّسائيّة في قضيّة اللاّانتماء واللاّنسب والعلاقات غير الشّرعيّة، التي تكون فيها المرأة هي الفاتنة والمخطئة والبغيّة التي دفعت بالرّجل إلى أن يهتك عرضها.

يعدّ الانتماء من القضايا الحسّاسة التي لا يمكن المساس بها لارتباطها بمبدأ أساس هو الأخلاق، وما نعرفه عن ما بعد الحداثة أنّها تشتغل على الجانب الرّوحي وتلغي العقل، والهويّة والانتماء جانب روحي يمسّ الإنسانيّة، وهو ما تناولته رواية **(رائحة الذّئب)** لـ: **سامية بن دريس** التي تحكي عن طمس هويّة حوريّة بنت نوّارة التي كانت تعرف باسم سارة بنجامين، مواطنة فرنسيّة ابنة راشيل بنجامين وجوزيف رومان، واكتشفت بعد وفاة راشيل أنّها بلا هويّة وكما يبدو هي ابنة غير شرعيّة ولدت نتيجة فعل اغتصاب ارتكبه القائد الفرنسي جوزيف رومان على والدتها نوارة.

يمثّل هذا الفعل هدما للأخلاق والقيّم الإنسانيّة المعروفة أو لحقيقة اللّوغوس الثّابتة غير القابلة للتّغيير، وهو ما يمثّل مرتكزا هامّا دخلت به الرّواية النّسائيّة الجزائريّة عالم الإبداع المعاصر، حين عملت على تقنيّة الهدم والتّشريح لتعريّة الخطابات الرّسميّة وفضح الأيديولوجيّات السّائدة، وهو ما حدث في الرّواية، حين كشفت العجوز ذهبيّة سرّ نوّارة الذي خبّأته لمدّة أربعين عاما بعد مجيء سارة / حوريّة تبحث عنها.

---

[1] نوال السعداوي، المرأة والجنس، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1972، ص161.

[2] نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 1999، ص51.

بعد مدّ وجزر استمعت العجوز ذهبيّة لضميرها الدّاخلي، وكشفت عن الحقيقة، وأخبرت سارة/ حوريّة أنّ أمّها هي نوّارة وأنّ **رومان** والدها «**وعصبته هم من جرّدوها من علامات الأنوثة قطفوا زهرة شبابها ولاذوا بالفرار وخلّفوها في مواجهة الموت، [...] منذ الحدث اللّعين وحالتها تتدهور تعاني من حالة فصام، الشيزوفرانيا، سبّبها لها جرحان اعتداء رومان وجنوده**»[1] وهذا الاعتراف هو الذي حقّق لها سموّها الأخلاقي، وعليه «**تكون أعلى درجات سمويّ الأخلاقي هي أن أكون "أصيلا"، أي أن أصوغ هويّتي انطلاقا من أعماق وجداني الخاص**»[2]، فاعتراف العجوز ذهبيّة بالحقيقة يمثّل صدقها مع نفسها، باعتبارها منبع الحقيقة.

كما نستشفّ في النّص قيّما مضمرة مثل رفض أهل القرية لهذه الفتاة / حوريّة حيث يتنكّرون لها، وينفون انتمائها إلى قريتهم، يقول أحد أهالي القرية: «**من تكون؟ لا أذكر فتاة بهذه الموّاصفات، لم تخرج أيّ من نسائنا من قريتها لتخلّف بنتا وتعود، هذا الخبر لا يقفل عليه داخل مزود الدّقيق ولا في كيس القمح، إنّه يتعلّق بحياة بأكملها، بروح خلقها اللّه وأخرجها إلى الأرض، فمن لديه القوّة ليخفيّ هذا السّر؟ لا، لا، هناك خطأ بالتّأكيد، الشّابّان مخطئان، أنا تاريخ هذه القريّة أعرف كلّ أبنائها، أخزّن حكاياتها واحدة واحدة**»[3]، لا يريد أن يلحق حدثا كهذا بقريته «**الشّابّان مخطئان، أمّها ليست من هنا، إنّها غريبة، وهي لا تعرف حتّى العربيّة فكيف تستطيع حفظ أسماء القرى؟ لا أحد استطاع مسّ شعرة من بناتنا، كنّا نحرس ليل نهار، فمن الذي تجرّأ وتسلّل إلى عرين الأسد؟**»[4]، وصاحب هذا الكلام لم يفكّر في الفتاة وسؤالها القلق عن ماضيها، ولم يكترث بحاجة الفتاة ورغبتها في إعادة تركيب حلقات حياتها كلّ ما يهمّه أن يبعد حدوث هذا الفعل المشين عن قريتهم باعتبارها أنّها قرية العزّة والعفّة والشّرف.

---

[1] سامية بن دريس، رائحة الذّئب، ص231.

[2] محمد المحيفظ، "هويّة الإنسان الحديث والمعاصر عند تشارلز تايلور"، السّؤال عن الهويّة (في التأسيس... والنّقد... والمستقبل– لمجموعة مؤلفين، ص98.

[3] سامية بن دريس، رائحة الذّئب، ص85 – 86.

[4] المصدر نفسه، ص86.

استطاعت الفتاة أن تجد أمّها في الأخير بمساعدة من خالد ابن العجوز ذهبيّة، وهي نوّارة أخته المسكينة التي فقدت متعة الحياة منذ ذلك الحدث، يعني هذا أنّ خالد هو خالها كما هو رمز لشخصيّة متفتّحة تخلّت عن التّعصب والتّقاليد المتحجّرة، فاكتشافه الحقيقة لم يدخله في دوّامة الإحساس بالعار والفضيحة، ولم يسع إلى إخفائها والتّخلص من أخته نوّارة، بالعكس فقد واجه الحقيقة وأخبر سارة بأنّ أخته هي أمّها، وكان يدعو والدته إلى الكشف عن الحقيقة كاملة يقول: «**أتساءل ما الذي يمنعها من تعريّة الحقيقة؟ وهل هناك ما يمنع الثّمار النّاضجة من السّقوط؟ دعها تسقط من تلقاء نفسها، دع المشمش الأصفر يسقط من تلقاء نفسه لا تتعب نفسك باعتلاء أغصان الشّجرة، إلى أن يحين الحين، ثم إلى متى تستطيع أمّي حماية سرّها ومقاومته في الوقت ذاته؟**»[1]، يجب أن تتحرّر نوّارة من العذاب المادّي والمعنويّ الذي طال جسدها، يجب أن تعرف سارة / حوريّة انتمائها لمجتمعها، ويجب أن تتحرّك وتقول بهذه الثّقافة المتحجّرة التي ترفض النّطق بالمدنّس الذي يعتري ثنايا الثّورة التي لا يظهر منها إلاّ الجانب البطولي الذي قام به الثّوار.

ليست **سامية بن دريس** هي الوحيدة التي كتبت عن اللاانتماء، فهذه **صالحة لعراجي** هي الأخرى تحدّثت عن تشظّي الهويّة في روايتها **(ما لم تقله التّينة الهرمة)**، لكن هذه المرّة الأحداث دارت عكس ما قرأناه في رواية **(رائحة الذّئب)**، حيث سردت لنا السّاردة حياة الفتاة مريم/ كاتالينا ذات الأصول الفرنسيّة التي تربّت بين أحضان عجوز جزائريّة اعتبرتها حفيدتها لكن بعد وفاة الجدّة اكتشفت الفتاة مريم أنّ اسمها الحقيقي هو كاتالينا وهي فرنسيّة الأصل ورفضت الاعتراف بذلك وفضّلت البقاء على أنّها مريم الجزائريّة النّشأة والثّقافة.

سعت هذه الرّواية في مضمونها إلى الكشف عن هويّة الفتاة مريم ومدى تعلّقها بانتمائها الجغرافي / المكاني، الذي يمثّل لديها أحد محدّدات هوّيتها الثّقافيّة وكان للعامل النّفسي الدّور الكبير في تحديد هوّيتها، كونها متشبّعة بعادات وتقاليد وقيّم لا تريد تغييرها، أو إزاحتها واستبدالها

[1] سامية بن دريس، رائحة الذّئب، ص224.

بغيرها بعصا سحريّة بعد معرفة سرّ مجيئها إلى الحياة. يكفيها أنّها لقيت الحب والعطف والحنان في أحضان الجدّة التي ربّتها، فهي ليست بحاجة إلى شيء آخر، ليست بحاجة إلى هويّة جديدة وعليه قرّرت غلق ملفّ الهويّة الأولى حسب التّاريخ، والثّانيّة حسب الواقع **(كاتالينا ذات الأصول الفرنسيّة)**، والبقاء على الهويّة **(مريم ذات الأصول الجزائريّة)**، حيث عادت إلى الحديقة وجلست تحت التينة الهرمة التي حفظت سرّ جدّتها وأعادت إخفاء «**الدّفتر القديم وكلّ الرّسائل والصّور في الصّندوق القديم، تحفر في جذور التّينة الممتدّة بعيدا في أعماق الأرض تدفنها كلّها ثمّ تضع التّراب وكأنّ شيئا لم يكن وكأنّها لم تقرأها ولم تعرف محتواها.**

تمسح دموعا غزيرة على خدّيها المتورّدتين، ثم تنصرف إلى شؤونها اليوميّة كما اعتادت أن تفعل دون التفاتة إلى وراء...»[1]، ونجد العديد من الرّوايات التي ركّزت على جوانب/ هوامش أخرى من الثّورة الجزائريّة كثيرة، ولكلّ كاتبة أسلوبها، ورؤيتها، وقراءتها وطريقتها الخاصّة في نسج نصّها.

الرّواية النّسائيّة الجزائريّة وهي تتحدّث عن إثبات الذّات، وتأكيد الانتماء، لم تهمل أوضاع الوطن، فجلّ النّصوص لا تخلو من عنصر التّاريخ وأحداثه المتأزّمة، كون هذه الأحداث تعتبر جزءا من حياة كاتبتهنّ الاجتماعيّة وأحوالهنّ النّفسيّة وخاصّة، أنّ الأنظمة السيّاسيّة والاقتصاديّة والثّقافيّة، في فترة ما بين السّبعينيّات والثّمانينيّات لم تشهد استقرارا[2]، فقد مرّت البلاد بأحداث صعبة منذ السّنوات الأولى من استقلالها، بعضها دوّن في صفحات التّاريخ الرّسمي بعناوين مغالطة والبعض الآخر ظل مغيّبا تتداوله الأقلام الإبداعيّة بين الفينة والأخرى.

لم تكن هذه الأحداث تأريخا للوضع الذي مرّت به الجزائر وحسب، بل أضفت عليه المبدعات مسحة جماليّة، حين عمدن إلى مراجعة التّاريخ قصد الرّد على من حاول طمسه وتشويهه، وحفرن في أسئلة المسكوت عنه، وأدخلن بعض الأحداث التّاريخيّة المهمّشة، مثل ذكر

---

[1] صالحة العراجي، ما لم تقله التينة الهرمة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص 141 – 142.

[2] ينظر، بوجمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص 174.

بعض الشّخصيّات السّياسيّة التي ساهمت في تحرير الوطن ولم يذكرها التّاريخ، أو كشف بعض الأحداث التّاريخيّة التي تمّ تزييفها، حين كشفت الرّوائيّات عن أحداث تاريخيّة لم تفصح عنها الكتب التّاريخيّة سابقا، إنّها أحداث جديدة تستجوب الماضي وتدينه، وتستنطق الحاضر وفق منظور نقديّ معاصر يفضح كلّ صوّر الزّيف التي حجبت الحقيقة.

يتمّ التّركيز في هذا النّوع من الكتابات على ما يسمّى بالذّاكرة المضادّة، التي تردّ على التّاريخ الجزائري المغلوط سواء ما ارتبط منه بالاستعمار الفرنسي أم ما ارتبط بفترة الاستقلال الوطني، وتؤكّد على وجود الذّات/ التّاريخ في مستواها الخام، عبر سرد المهمّش والمنفي من الأحداث التّاريخيّة، مثلما حدث مع روائيّات عادت إلى التّاريخ المهمش من خلال تجاوزها مركزيّة التّاريخ الرّسمي بتوظيف النّسق المفتوح والمتعدّد، حتّى يصبح للتّاريخ المهمّش أحقيّة الظّهور والتّجلّي، من أجل التّصحيح والمراجعة، وإعادة بناء الذّات ضدّ سلطة الإلغاء.

كما نلاحظ في كلّ النّصوص الرّوائيّة دون استثناء حضور الوطن «**كقيمة وكبعد يؤسّس النّص ويتأسّس النّص به**»[1]، باعتبار الكتابة عن الوطن تحيل إلى الانتماء والهويّة لكن هذا الوطن يعيش وضعا مأساويّا تغيب فيه الدّيموقراطيّة، وحريّة التّعبير، وقيّم التّسامح والتّواصل.

وعليه فالكتابة بالوطن تطرح «**إشكاليّة الدّيمقراطيّة كقيمة غائبة يجب استحضارها في بناء الوطن الذي أصبح يرزح تحت هيمنة جديدة تتّجه نحو كبث التعدّديّة الثّقافيّة واللّغويّة**»[2]، لقد أصبحت النّصوص الرّوائيّة أداة البحث عن الوطن، من خلال طرح التّناقضات التي شهدها والبحث عن البديل من أجل تجاوز الصّعوبات التي تكبّل الجزائريين وتحاصرهم وتعرقل سيرهم نحو التّقدّم.

---

[1] حسن ازريزي، "تأسيس جماليّة الاختلاف بلغة الآخر في كتابات ما بعد الاستعمار"، دفاتر البحث العلمي رقم 10 تمثلات الأنا والآخر، تد: حسن ازريزي وأحمد توبة، مختبر ترجمة – أدب مقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، المحمديّة (د.ط)، (د.ت)، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

4/ في شعريّة اللّغة:

بعد حديثنا عن أهم المواضيع التي اشتغلت عليها المبدعات الجزائريّات في نصوصهنّ الرّوائيّة، ننتقل إلى البحث في اللّغة التي تشكّلت منها هذه النّصوص حيث نجد أنّ كل هذه الأقلام النّسائيّة انطلقت في كتاباتها من الطّابع الذّاتي، تقول "**درويس ليسينج**": «"**أنا**" **وأكرّر مرّة أخرى** "**أنا**"، **وأنا أقول** "**هذا**"، **وأفكّر** "**ذاك**"، **لكن في ذلك الزّمان ما كنّا نستعمل أنا بل** "**نحن**" **وكنّا نفكّر في** "**أنّنا**"»[1].

كان ضمير "**الأنا**" بالنّسبة للمرأة مفتاح الدّخول إلى العالم وتحطيم **النّحن** التي كانت مهيمنة على المجتمعات، وحاولت من خلاله تشكيل رؤية للذّات وبلورة علاقتها بالعالم، فكلّ تلك الأسئلة التي تجول في عوالم النّصوص الرّوائيّة النّسائيّة تدور حول الأنثى وأناها، وجاءت على لسانها، ممّا جعلها تتبوّأ موقع البطلة والعنصر البارز في المتن الحكائي وهو ما يكشف عن العلاقة المنصهرة بين فعل الكتابة والهويّة النّسائيّة[2].

فحين تحكي المبدعات في نصوصهنّ عن الرّجل، أو عن التّاريخ، أو عن السيّاسة أو عن أي وضع كان اجتماعيّا أو ثقافيّا، فهنّ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة تجعلن من الأنثى البطلة صاحبة دور الضحيّة والمهمّشة في أغلب الأحيان.

بهذا الشّكل تحاول الرّوائيّات «**إحلال نسق بديل ينطوي على قيّم جديدة تنتصر للمهمّش والمؤنّث والمهمل، وتأسّس لخطاب إبداعي جديد يتّسم بالطّابع الإنساني، له سمات النّسق المفتوح على عناصر الحريّة والإنسانيّة**»[3]، وهذا ما تمّ تجسيده في النّماذج الرّوائيّة السّابقة الذّكر كان هذا حسب طبيعة الموضوعات التي شغلت مساحات الكتابة عند المرأة.

---

[1] درويس ليسينج، الأنثى، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009، ص135.

[2] ينظر، بوجمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص177.

[3] عبد الله الغذامي، النّقد الثقافي، ص245.

تعتبر اللّغة أساس الجمال الإبداعي، لأنّ المبدعين يتعاملون معها تعاملا انزياحيّا وبالتّالي: «**فلغة الرّواية هي تلك اللّغة الخاصّة التي يصنعها الرّوائي، ويخرجها من المستوى الميكانيكي إلى المستوى الانزيّاحي الذي يتيح له أن يسخّر لغته بمعان جديدة كثيرة توّسع دلالتها. وبناء عليه تتميّز لغة الرّواية الحديثة بلغتها الشّاعريّة المكثّفة والموحيّة، تصطنع الجمل والقِصار وتحدث نوعا من الإيقاع الموسيقي الذي يحدث عند المتلقي ما يعرف بالمتعة الفنّيّة**»[1]، فاللّغة الرّوائيّة الحديثة في عمومها هي لغة قلقة ومتحوّلة وزئبقيّة الدّلالة، يبحث فيها الرّوائيّون عن التّميز والتفرّد في إبداعاتهم، وجاءت هذه اللّغة التي يشترك فيها المبدعون مختلفة في تراكيبها وأساليبها من جنس إلى آخر.

أمّا بالنّسبة للّغة التي كتب بها الرّجل فهي حسب الباحثين تختلف عن اللّغة التي كتبت بها المرأة، وخاصّة اللّغة التي كتب بها عن المرأة، وهذا الاختلاف ناتج عن «**أنّ للرّجل تعابير محظورة على النّساء، كما أنّ التّعابير النّسويّة إذا ما استعملت من طرف الرّجال فإنّها تتعرّض للاحتقار**»[2]، لأنّ الرّجل «**يكتب عن المرأة استنادا إلى تخيّلاته، ويبقى في النّهاية عاجزا عن تصوير مكنوناتها ومشاعرها**»[3]، ويطرأ تغيير على نظرة الكاتب إلى إبداع الكاتبة فلم يعد بلحق نصّها بذاتها، ويقول **مرزاق بقطاش**: «**الخريطة الأدبيّة تتّسع للجميع ولمختلف الأحجام والأجناس**»[4]. ويؤكّد **عبد الرّزاق بوكبّة** أنّ: «**المرأة أصبحت شريكا أساسيّا بل منافسا في الفضاء والعطاء**»[5]. ويعترف **إبراهيم صحراوي** من جهته: «**أنظر إلى الكتابة النّسويّة نظرة**

---

[1] عمري بنو هاشم، التجريب في الرّواية المغاربية (الرّهان على منجزات الرّواية العالميّة)، منشورات دار الأمان، مطبعة الأمنيّة، الرباط، (د.ط)، (د.ت)، ص142.

[2] رشيدة بنمسعود، المرأة والكتابة، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1994، (د.ط)، ص84.

[3] كارمن بستاني، "الرواية النسوية الفرنسيّة رونيه نيري بطلة "التّائهة"، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي بغداد ع34، 1985، ص122.

[4] نوارة لحرش، "المرأة الكاتبة في عيون الرجل الكاتب"، 14 / 04 / 2010، *www.alnoor.se*، 14 فيفري 2017 11:37سا.

[5] الموقع نفسه، الساعة نفسها.

طبيعيّة، شريطة ألاّ تتخندق في خندق الأنوثة المبالغة»[1]. إضافة إلى المصري **عزّت القمحاوي** والسّعودي **عبد الله الفيفي**، والعراقي **أسعد الجبوري**، وغيرهم كلّهم لم ينظروا إلى الأدب النّسائي نظرة تهميشيّة تلغي إبداع المرأة، فالأدب واحد من حيث مقوّماته الفنيّة المعروفة لدى الجميع والتي يحكمها الجنس الأدبي مهما كان نوعه.

وهكذا نسجت المرأة الكاتبة خيوط نصّها الإبداعي فعبر «**الكلمة نشأ الواقع وتشكّل ومن ثمّة يطلب المبدع اللّغة حثيثا ليصنع بها نصّا، ويبنيّ له واقعا، يتشكّل ويعاد تشكيله في كلّ مرّة وحين، لتغدوَ الحياة – بعبارة ريكور (بول ريكور) نصّا ينجح بالقدر الذي يُكتب وكذا النّص حياة بالقدر الذي يؤوّل**»[2]. فاللّغة التي تكتب بها الأنثى مرتبطة بالذّات نلمس فيها تناسل الجمل وتوالدها فهي غير مقيّدة بمدلول واحد، فقد تحرّرت من وطأة العادات المتوارثة والتّقاليد السّائدة.

وعليه لا بدّ أن تكون القراءة التي نقرأ بها النّصوص النّسائيّة، قراءة منتجة تبحث في النّصوص لا في النّفوس، أي تبحث في جماليّات الكتابة، والمواقف والرّؤى التي اشتغلت عليها، وخاصّة أنّ إبداعها يتعلّق بكيانها كأنثى، تحكي عن همومها ومشاغلها «**اللّغة تحتاج قداسة الأنثى حتّى توسّع المعاني وتسقي الوجه والفكر، فيكون الوئام والانسجام نسيجا من الآمال يدفع الآلام عن المرأة طالبا لمآل، وهو أنّ النّزعة النّسويّة طريق ملكيّة تتقاسم وتفضي الدّلالة والمعنى على الغيريّة الذّكوريّة**»[3]، وهذا ما يعكس وعيها بالكتابة ورغبتها في إثبات وجودها في السّاحة الإبداعيّة التي يهيمن فيها الصّوت الرّجالي منذ أمد بعيد.

---

[1] نوارة لحرش، "المرأة الكاتبة في عيون الرجل الكاتب"، 14 / 04 / 2010، *www.alnoor.se*، 14 فيفري 2017 11:37سا.

[2] حاتم الورفلي، بول ريكور...الهوية والسرد، تق: أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت (د.ط)، 2009، ص61.

[3] ناردة السنوسي، "الذّاكرة الذّكوريّة للفلاسفة الغربيين ضدّ قابليّة المرأة للتّفكير"، الفلسفة والنسويّة (في فضح ((الازدراء الأنثوي)) ونقضه، و((التّمركز الذّكوري)) ونقده)– لمجموعة مؤلفين، إشـ وتحـ: علي عبود الحمداوي، دار الأمان، الرباط الرابطة العربيّة الأكاديمية للفلسفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص22.

شكّلت الكتابة الأنثويّة هاجس التّحرّر عبر تقويض النّص الفحل وتفكيك قداسته والتّأكيد على أنّ العلم والفكر وكلّ ما يتعلّق بالعقل ليس حكرا على الرّجل وحده، كما يعتقد الكثيرون ممّن ألغوا دور المرأة، «**المرأة إذ تكتب تعمل على تحرير نفسها، وتحرير لغتها وكتاباتها من استيهامات الرّجل حول المرأة، وحول عالمها، فإنّ فعل الكتابة عند المرأة حياة وتجدّد وخلق وولادة جديدة. فالمرأة حين تكتب تتحرّر، وتنعتق من الضّغوط والقيود، فالكتابة عندها مخاض وولادة**»[1]، فمن خلال القلم كسرت الأنثى تلك النّظرة المحتقرة التي وضعها الرّجل إزاءها لأنّ المرأة تعي جيّدا أنّها عندما تكتب تقتل الرّجل وتحرّر الكتابة وترفع حصانته عليها، وتمارس دورها في الحياة كما يجب أو كما تحبّ، وليس كما يقول الرّجل، وعليه اتّخذت المرأة الجزائريّة من الكتابة وسيلة للدّفاع عن حقوقها والبحث عن الحريّة التي تنشدها بهدف التحرّر من النّسق الثّقافي الذي نظّم شؤونها الخاصّة والعامّة وفق منظور محدّد.

أدركت المرأة أهميّة الكتابة في تحقيق ذاتها، وإثبات هويّتها، وارتقائها بها روحيّاً وفكريّا ونفسيّا أو عاطفيّا، وتقول **فوزيّة رشيد** وهي تتحدّث عن الكتابة: «**حين أكتب أريد أن أقول من جملة ما أريد أن أقول أنّه لو أتيح لي كامرأة أن تكتب فإنّها ستكتب وستضيف إبداعا هامّا للحياة. في نفس الوقت فإنّ الكتابة أيضا مشروع مواجهة مع الذّات لأنّ هذه الذّات يجب أن تكوّن أسئلة حقيقيّة، ليست من خلال مقارنة الذّات التي هي ذاتي الأنثويّة بذات الآخر الذّكوري، وإنّما من خلال مقارنة هذه الذّات بنفسها وبما يجب أن تحقّقه في الحياة كذات قائمة لوحدها**»[2].

فللكلمة وقع السّحر على النّفس الإنسانيّة؛ فهي الوحيدة القادرة على التّغلغل إلى الأعماق والتّأثير في الإنسان، وربّما قلب حياته رأساً على عقب. الكتابة إذن وسيلة مهمّة للتّعبير عن المشاعر الدّفينة نحو آخر ينفي محاولة لتقريب المسافات بين المرسِل والمرسَل

---

[1] سهى خالد العبد اللات، شخصيّة المرأة (في الرّواية النّسويّة الأردنيّة في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص177 – 178.

[2] فوزية رشيد، "خلّصونا من أسركم ومن عطفكم الزّائف"، مجلة الكاتبة، ع2، 1994، ص43.

إليه، دون أن نغفل أنّها وسيلة للتّنفيس عن مكنونات النّفس الدّاخليّة، والتي تحتاج بين الحين والآخر إلى الخروج ولن تجد لها سبيلاً أفضل من الكتابة والإبداع.

الكتابة هي بمثابة انتقام تمارسه المرأة على الرّجل الذي قتلها بأكثر من طريقة قهرا وظلما وعارا وتسلّطا وجهلا، مثلما تقرّ بذلك مرات عدّة فاطمة بطلة رواية **(بوّابة الذّكريات) لـ: آسيا جبّار**، لقد مكّنتها الكتابة عن التّعبير عن آلامها ومآسيها وأوجاعها النّاتجة عن نواهي وأوامر أبيها، الذي حاول قمع حرّيتها، تقول: «**إنّ اليد الكاتبة لامرأة اليوم تبعث إلى الوجود طفلة منقادة لحزنها الأوّل الأشعث. وتدوّنها بابتسامة ملؤها الرّأفة، لا أمام انعكاسها، بل بالأحرار أمام انعكاس بنت أخرى: طفلة شرشال قد تكون دباجة لأنا ممحوّة وإن بدت لي فجأة شبحا. ستسيل دموعي أيضا ولكنها دموع لطيفة جرّاء هذه المسافة المقدّرة بالسّنوات بل بالعقود المضاعفة**»[1]. كانت الكتابة إذن فضاء **لفاطمة** بطلة رواية "**بوّابة الذّكريات**"، **ولحوريّة** بطلة رواية "**رائحة الذّئب**" **ولخالدة** بطلة رواية "**تاء الخجل**"، و**لمريم** بطلة رواية "**ما لم تقله التّينة الهرمة**" وغيرهنّ، تطرح بحريّة انشغالاتهنّ وتعرّي ماضيهنّ وواقعهنّ وكذا فضح التّقاليد والتّصوّرات التي جعلت من المرأة إنسانا ناقص العقل.

فالكتابة كما تقول عنها "**وفاء مليح**" هيّ: «**نبش في الذّات أوّلا وفي الآخر ثانيّا. ممارسة ترتبط بسؤال الهويّة، لذا عندما دخلت المرأة عالم الكتابة كتبت عن ذاتها– تجاربها – هوّيتها التي تختلف جسديّا– ثقافيّا – نفسيّا ولغويّا عن هوّية الرّجل، عانقت الحرف لتسمع صوتها المقموع والمكبوت**»[2].هكذا تكون الكتابة سلاحا فتّاكا ينقذ الذّات الأنثويّة من الزّوال والاضمحلال في عالم الذّكورة الذي قمع صوتها منذ الأزل.

وتقول "**فاطمة المرنيسي**" إنّ كتابة المرأة هيّ السّبيل إلى تحرّرها من القيود، وفي الآن ذاته هيّ خوف الرّجل والمجتمع الذّكوري وأنساقه الثّقافيّة من زعزعة مكانته، فأيّ تغيّر يحدث

---

[1] آسيا جبار، بوابة الذكريات، ص 34 – 35.

[2] وفاء مليح، أنا الأنثى، أنا المبدعة، منشورا دار الأمان، الرّباط، ط1، 2009، ص13.

على تفكير المرأة، قد يقودها نحو البحث عن طرق التّمرّد على الوضع المأساويّ الذي تعيشه وهذا حتما سيحدث تغيّرا على القوانين والأعراف والتّقاليد.

تجربة الكتابة الإبداعيّة للذّات الأنثويّة إذن، هي التّي تنمّ عن وعيها بمادّتها النّصيّة لتشكّلها على نحو خاص، عبر لغة الفن والجمال الأنثويّ، الذي يكشف عن رؤية إبداعيّة ولا يتحققّ ذلك إلاّ من خلال فعل القراءة الذي يقوم به القارئ، والذي يحوّلها من **(ذات)** دال إلى **(ذات)** مدلول (المعنى) حينما يعبّر عن قيمتها الدّلاليّة[1]، فالمرأة المبدعة تتعامل مع الإبداع من أجل فهم الذّات من خلال قراءتها وليس من أجل كتابتها وتوثيقها، بناء على ذلك نكتشف ثلاثة علاقات للذّات مع الآخر في العمل الإبداعي، وهي التي سنمثّلها على النّحو التّالي[2]:

– **العلاقة بين الذّات والعالم:** وهي العلاقة التي تتجلّى في الواقع الذي نعيش فيه، فكلّ ذات لها آخر هو العائلة، المحيط، المجتمع، الفضاء، وغيرها من العلاقات التي تتداخل مع الذّات في عالمها.

– **العلاقة بين الذّات المبدعة وخطابها الإبداعي:** وهي التي يمكن أن نمثّلها في علاقة الكاتبة بسارد عملها الفني (شخصيّة الرّاوي) وبقيّة الشّخصيّات التي انبنى عليها الحكي، فالذّات الكاتبة هي بدورها تمثّل صوت الوعي الجمعي الذي يستمدّ حضوره الفعلي من رصيد ثقافي هو ملك للمجتمع كلّه.

– **العلاقة بين الخطاب الفنّي والمتلقي:** وهي التي نمثّلها في علاقة النّص بقارئه، يكون فيها المعنى هو القاسم المشترك الذي يلتقي عنده كلّ من قرأ النّص ويجعله موضوعا في دائرة اهتمامه.

---

[1] ينظر، محمد أحمد يحيى، شخصيّة المرأة في التّراث العربي (مجمع الأمثال للميداني أنموذجا)، تقـ: سيد محمد السّيد قطب، دار كنوز المعرفة للنشر التوزيع، عمان، ط1، 2015، ص39.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 40 ـ 41.

فالكتابة والإبداع هما اللّذان جعلا من الذّات الأنثويّة كيانا إنسانيّا ووجودا في عالم اللّغة مصنوعا من الكلمات التي تتقصّى بها واقعها كأنثى، وواقع شخصيّاتها التي تعبّر عنها، وهو ما يتجسّد في علاقة الذّات المبدعة بمادّتها الحكائيّة، لكن مع ذلك لم يحقّق هذا التّمرّد الإبداعي وجوده الفعلي في الذّات المبدعة، لأنّها ما زالت لم تتخلّص في أعماقها تماما من النّسق الذّكوري الذي عمل على حرمانها من ممارسة حياتها بشكل طبيعيّ.

المبحث الثّاني: خصوصيّات الكتابة بالذّات الأنثويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى

تحكي رواية **(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى**، الصّادرة عن دار الفارابي في طبعتها الأولى سنة **2016**، عن "**آمال**" التي عاشت انكسارات عدّة بسبب والدها "**عبد الصّمد الهبري**" الذي ترعرعت في بيته، ولم تحظ باهتمامه، ولم يضمّها بين ذراعيّه، لتكتشف في الأخير أنّها ابنة رجل آخر يدعى "**عبد المؤمن البيدري**"، أبوها الحقيقي الذي عشقته أمّها، ورفضت عائلتها أن تزوّجها إيّاه، لأنّه شاب ينتمي إلى أسرة فقيرة لا يليق بمقامهم. وكانت آمال ثمرة هذا الحبّ الذي لم يكتب له العيش الهنيء، فكانت قصّتها من أوّلها إلى آخرها، دفاعا عن المرأة، ولا عجب في ذلك، فإنّ الكاتبات الجزائريّات في طليعة الكاتبات اللاّتي امتشقن القلم للدّفاع عن المرأة وحقوقها. لقد شكّلت الكتابة إذن عند **عيون ليلى** تحرّرا من زمن الصّمت، إذ طرحت وجع المرأة من القهر الأبويّ بكلّ جرأة، حين وظّفت الضّمير الأنثويّ مباشرة ليؤكّد حقّه في القول والكتابة والحياة.

1/ من الذّات الأنثويّة إلى الآخر:

قدّمت لنا الرّوائيّة **عيون ليلى** على لسان بطلتها **آمال** في روايتها **(شطحات أنثى)** مزيجا بين قصّة من الواقع المحتمل وهي المتمثّلة في تجاهل الأب "**عبد الصّمد الهبري**" لابنته لمدّة ستة وعشرون سنة، واكتشافها فيما بعد أنّها ليست ابنته، وأنّ والدها رجل آخر يسكن في قرية **بيدر** أقصى غرب الجزائر، وينتمي إلى عائلة عريقة في الأندلس. وقصّة حبّ متمثّلة في حكاية الشّاب عمر ابن عمّة آمال الذي أحبّته، لكن انضمامه في زمن العشريّة السّوداء، إلى جماعة

من المتشدّدين، وأخذه الدّين من منظور سلبي بحجّة الوقوف ضدّ المفسدين في البلاد، أودى بحياته كما أودى بحبّه لآمال إلى الهلاك.

إضافة إلى قصّة استقت أحداثها من التّاريخ، حين مزجت بين قصّة آمال، وقصّة جدّها القادم من الأندلس، وبالضّبط من قرطبة، بعد سقوط الأندلس ليستقرّ في بيدر، حاملا معه معاناة أكبر وأعقد عمليّة تهجير عرفها التّاريخ الإنساني وغضّ عنها الوعي الأوروبي.

نبدأ حديثنا عن التّشكيلة الفنيّة للذّات في رواية **(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى** بالإشارة إلى العرض السّردي الذي يقوم على «**إشراك الذّات السّاردة في فعل العرض باعتبارها فاعلة في الحكي من جهة، وفي الأحداث من جهة أخرى، إنّها الذّات المنتجة لفعل القص وفعاليّته**»[1] تعرض الكاتبة حياة البطلة آمال التي تعاني الظّلم من طرف والدها وإخوتها بسرد المتكلّم الذي يوهم بواقعيّة الأحداث وحقيقيّة الشّخصيّات.

المتتبّع لنصّ رواية **(شطحات أنثى)** يتبيّن له أنّه يتخلّله عناصر الكتابة الذّاتيّة ويعود هذا إلى توظيف **عيون ليلى** لضمير المتكلّم من بداية الرّواية إلى نهايتها، وهو ما يفضح ارتباطها بالذّات الكاتبة والذّات السّاردة، لأنّ ضمير المتكلّم من أكثر الضّمائر حضورا في الكتابة الذّاتيّة كونه يحيل إلى الذّات وما تحاول الإبلاغ عنه.

فكأنّ الرّوائيّة بتوظيفها لضمير المتكلّم، تصرّح مباشرة عن رغبتها في التّعبير عن رؤيتها للعالم والمرأة، وعن ثورتها وتمرّدها، على المجتمع الذّكوري، الذي كان سببا في تهميش الأنثى فكريّا واجتماعيّا، كما تعبّر عن صرختها التي تقوم أساسا على رؤية مزدوجة للذّات الأنثويّة من خلال الذّات نفسها ومن خلال الآخر، وهو ما يعني البحث في الذّات الأنثويّة الواعيّة للدّاخل والخارج معا.

[1] لحسن أحمامة، قراءة النّص (بحث في شرط تذوق المحكي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، (د.ط)، (د.ت) ص8.

بناء على ذلك تكون الرّواية رصدا لسيرة فتاة تعرفها الرّوائيّة، لأنّ **عيون ليلى** قبل أن تكون روائيّة، وأستاذة في العلوم الوثائقيّة، كانت صحفيّة، تتقصّى أحوال المجتمع وكانت **آمال** إحدى القصص التي مرّت عليها في عملها كصحفيّة، فحاولت أن تنسج أحداث قصّتها في رواية تضفي عليها بعضا من الخيال، حتّى تخرجها من طابعها الواقعي، وهذا ما صرّحت به في مقابلة صحفية في قناة النّهار[1].

هكذا تطفو خطيّة الرّواية على السّطح، لتبدو أقرب إلى القصّة منها إلى الرّواية متبنيّة أسلوب البوح الذّاتي، القريب من الكلام الصّحفي، ممّا يجعلنا نقول بأنّها رواية نسائيّة تترجم معاناة المرأة.

كثيرة هي الدّراسات النّظريّة والتّطبيقيّة التي تقول بأنّ حضور ضمير "**الأنا**" يعني وجود تداخل بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة، أمّا "**صالح الغامدي**" الذي درس مظاهر علاقة الرّواية بالسّيرة الذّاتيّة فأكّد أنّ حضور ضمير "**الأنا**" في النّص الرّوائي لا يعني بالضّرورة التّداخل مع السّيرة الذّاتيّة، يقول: «**توظيف ضمير المتكلّم في الرّواية ليس كافيّا في حدّ ذاته، لتبرّر مثل هذا التّرابط، فهذه تقنيّة سرديّة يوظّفها كتّاب الرّواية لإكساب نصوصهم مصداقيّة وواقعيّة من خلال الإيهام بأنّ النّص يروي سيرة الرّاوي، البطل**»[2].

رواية (**شطحات أنثى**) رواية تجربة، تجربة امرأة عانت من وقع ذلك النّسق الذّكوري، تردّد آمال: «**كم أشبه وهران...**

كلتانا أنثى... وكلتانا تنام بوجع!!

نغفو هناك خلف القمر... فلا شمس تدفئنا ولا ضوء يوقظنا غير نغزة تخزنا بين فينة وأخرى كأنّها تفتقد الحياة داخلنا [...]

---

[1] عيون ليلى تتحدّث عن الرواية "شطحات أنثى" التي تتحدّث عن المرأة، مقابلة صحفية في قناة النهار الجزائريّة، 3-11- 2016، 7:16سا.

[2] صالح الغامدي، "سير ذاتيّة الرواية العربيّة"، مجلة علامات، ج1، المجلد13، 2004، ص52.

الوجع؟؟

اسألوه عنّا..

يتناسل فينا.. مجنون بصوت الآه.. محموم كيائس وجد فينا قداسة المزار..»[1].

يقول هذا الملفوظ السّردي مدى معاناة الذّات آمال من القهر، وهي بمثل البهيّة وهران، معاناة المدينة المجرّدة من الضّوء والدّفء.

يتحرّك الفعل الرّوائي عند **عيون ليلى** ضمن فضاء فنيّ، يميل إلى النّوع الرّوائي الذّاتي الذي يضع أمام القارئ مادة تخيليّة ذاتيّة، تصدر عن فرد ينتدبه الكاتب لترميم ذاكرته المتصدّعة واستجماع شظاياها المتناثرة عبر الزّمن، ويتّضح ذلك في قول البطلة وهي تتماهى مع السّاردة في سؤالها هل تشبه في معاناتها وحزنها وهران التي نعتوها بالبغيّة، حين تقول: «**تراني أشبهها حقّا؟.. تهاجر بذاتها دون خوف.. كبرياء.. أيعقل أن أكون مثلها جوزاء العواطف؟.. إلى حدّ التّطرف وحدّ الانفتاح؟.. حدّ النّقاء وحدّ الشّهوة؟.. من أين لي كلّ هذا الانتماء إليها؟.. وكلّ هذا الإحساس؟.. إنّها ملكي أنا..»**[2].

يتميّز هذا النّوع من الكتابة بالأنا كونه الأقرب إلى الشّخصيّة الفرديّة، بإفساحه لها متّسعا للبوح، وآفاقا للتحدّث عن التّجربة، وإفراغ جعبتها، ممّا يشكّل لمعات سوداء تقظّ المضجع وتنغص عليها العيش، تقول: «**هكذا تظلم وهران.. وأظلم أنا الأخرى... وهران التي يتركها والدي((عبد الصمد الهبري)) كلّ مرة بحكم عمله بالتّجارة.. بات الطّريق إلى إسبانيا بالنّسبة إليه كالخروج إلى حديقة البيت والعودة منه من جديد..**

وفي كلّ سفريّة له أتخيّل ما سيحضره لي ((سي الهبري)) تاجر الجملة المعروف..

ألعبة ستكون؟ أم كسوة؟ أم ماذا؟... أم ربّما سيفاجئني بهديّة لا تخطر على بال أحد؟

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016، ص9 – 10.

[2] المصدر نفسه، ص11.

أو ليست إسبانيا ساحرة؟!

يستوطنني الفرح.. يجتاحني طول مدّة سفره..

ساذجة أنا أحلم بكلّ شيء.[...]

ويوم رجوعه أهرول سريعا.. أقبّل أبي وعيناي المضيئتان ترمقان الحقائب الغليظة.. دقّات قلبي تتسارع وهو يفتحها.. يفرغها.. يعرّيها.. ثم يوّزع تلك الهدايا على أحمد ورانيا وزينب.. ثم ينتقل ليقدّم هديّة والدتي إليها..»[1]، تترقّب حركات أبيها، وتتفحّص نظراته وإذا به يذهب باتّجاه غرفته تاركا ابنته تعيش خرابا عاطفيّا: «**وانتهى الأمر..**

يهرول إلى غرفة نومه.. ويصفع بشدّة بابها.. وأنا لا أملك إلاّ أن أشيّعه بنظراتي وكفى..[...]

هديتي أنا أين هي؟[...]

كنت أبكي فقط حقي في هديّة فإذا بي أكتشف أنّي لا شيء لديك.. هكذا كانت خياراتك التي لم يفهمها عقلي الصّغير آنذاك.. وهكذا تجلّت خيباتي القائمة..»[2].

يمثّل هذان المقطعان مجمل القول لما تعانيه الذّات السّاردة آمال بسبب والدها الذي يمارس عليها شكلا من أشكال العنف والتّجاهل، وهو لا يقلّ خطورة عن بقيّة الأشكال كالتّهديد والضّرب والاضطهاد، والتّحرّش، والشّتم، والسّب، فكلّ الرّواية هي خيط متّصل بين الذّات الأنثويّة مع ذاتها ومع الآخر، ولحظة تأزّم نفسي مع نفسها ومع الآخر، نتيجة وضع اجتماعي منهار هو تشظّي الهويّة، ثمّة مرسل ومتلقي محدّدان، هما (الذّات آمال والآخر والدها)، وهناك معاناة صريحة في أعماق النّص الرّوائي تتمثّل في التّجاهل التّام.

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 12 – 13.

[2] المصدر نفسه، ص13 – 14.

نجد الأنا السّاردة في حوار مفتوح مع أناها الدّاخلي والآخر (الوجع) في كلّ صفحات الرّواية، وسفر من الذّاكرة إلى اللّحظة الحياتيّة الرّاهنة، لكن يبدو أنّ لا شيء يتغيّر فالذّات الأنثويّة التي تذهب إلى حوار مع ماضيها لا تجد إلاّ رغبة في حاضر جديد مستقلّ، لكن قانون الجماعة يصدّها عن تحقيق مبتغاها، فالنّص يعيد هنا تشكيل ثنائيّة "الذّات الأنثويّة والأخر"، ويمنح القارئ ممارسة هذه الخاصيّة باقتراح ترتيب عكسي يمسّ موقع كل طرف، حيث يكون الآخر منطلقا في تحديد الطّرف الثّاني الذي هو الذّات الأنثويّة وليس العكس، تلغى كليّة سلطة الذّات الأنثويّة التي تعاني من الوجع لاستحواذ الآخر عليها وحصوله على الأفضليّة، وهو ما يؤدّي حتما إلى تهميش الذّات الأنثويّة تهميشا كليّا.

تفسّر الباحثة "**كارمن البساني**" حضور ضمير "**الأنا**" في الرّواية النّسائيّة بكثرة «**كرد فعل على التّشكيك الدّائم الذي كان يحيط بوجودها**»[1]، الفكرة نفسها أشادت بها "**شاديّة قناوي**" التي أرجعت حضور الأنا بشكل ملحوظ في الرّواية النّسائيّة إلى رفض المرأة للنّموذج النّمطي الذي فرضه الآخر عليها، لهذا لجأت إليه كي تهيمن به على نصّها في العالم الإبداعي كما يهيمن الرّجل عليها على أرض الواقع[2].

تشتغل معظم الدّراسات النّقديّة التي تناولت الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة بين الكتابة والوعي بالذّات على موضوع الذّات الأنثويّة، وهذا جرّنا إلى الحديث عن هذه الرّواية ضمن الرّوايات التي تحكي عن الذّات الأنثويّة المضطهدة، التي أخذت حيزاً معتبرا في هذا العصر فبمزج **عيون ليلى** بين الواقع، والتّاريخ، والذّات، خلقت مستوا تخيليّا انبنى على تشكيل الرّواية من خلال تلك العلاقة التي تحكم الذّات بالواقع، وبالعالم، عن طريق لغة البوح والكشف.

---

[1] جليلة طريطر، مقومات السيّرة الذّاتيّة في الأدب العربي (بحث في المرجعيّات)، مركز النشر الجامعي، تونس، (د.ط) 2004، ص 670 – 671.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 673.

وكأنّ الرّوائيّة تقول كما يقول بلزاك: «**أنا سعيد لكوني روائيّا، لأنّي استطعت من خلال شخصيّات أبطالي أن أبوح بكلّ ما لم أكن أجرؤ على البوح به بنفسي**»[1]، حين كشفت عن الصّراع القائم بين الذّات "**آمال**" و"**الأب عبد الصّمد الهبري**"، فقد سعت **آمال** إلى إقناع القارئ بحقيقتها المأساويّة، وظروفها النّفسيّة المتأزّمة، فاستعملت ضمير المتكلم "**الأنا**" لتعزّز موقفها باعتبار ضمير "**الأنا**" هو من يخوّل لها وجودها الفعلي في النّص وفي الواقع على السّواء وهذا بدوره لا يحقّق مصداقيّته إلاّ بحضور قارئ نموذجي يفكّك شفرات الألم والتّمزق والشّتات الذي تعاني منه أمال منذ طفولتها.

تتميّز رواية **(شطحات أنثى)** بحضور قويّ للمرأة السّاردة وليس المرأة المسرودة لها، لأنّ الرّواية كانت إعادة لفهم وقراءة الذّات الأنثويّة وليست كتابة لها، وهو ما ينسجم وواقع الذّات الأنثويّة المغيّبة والمهمّشة والتّابعة والصّامتة، فالصّمت كفعل إلزامي يمارسه الرّجل على المرأة هو انتهاك لحقها الإنساني في إبداء رأيها بالتّأييد أو الرّفض، وهو يعكس الإدانة الصّريحة التي يحملها النّص للآخر، كما يمثّل بداية تعبيريّة فنيّة لذات أنثويّة تقرأ حقيقة وجودها المضطهد من طرف النّسق الذّكوري «**فالذّات في هذا الأفق مفتاح فهم العالم في ثوابته ومتغيّراته**»[2]، ومنه تطالب الذّات السّاردة بقراءة ذاتها وليس كتابتها، فهي تسعى إلى التّفكيك والتّحليل أكثر ممّا تهدف إلى البناء الذي يعدّ مرحلة لاحقة لعمليّة القراءة.

ومن المكوّنات النّصيّة التي تؤكّد على أنّ رواية **(شطحات أنثى)** قراءة للذّات الأنثويّة وليست كتابة لها، توفّرها على الحوار الدّاخلي الذي تعي وتقرأ من خلاله الذّات آمال ذاتها «**هذا النّوع من الحوارات يعدّ الطّريقة الأكثر مكرا وحيلة لتبرئة الكاتب من الأفكار التي لا يرغب في التّورط فيها من خلال وضعها على عاتق الشّخصيّة التي تتحدّث عنها [...] إنّ الكاتبة**

---

[1] بلزاك نقلا عن: نزيه أبو نظال، تمرد الأنثى (في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية)، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 15.

[2] نور الدين صدوق، رواية الذّاكرة وذاكرة الرّواية (دراسات في الكتابة الأدبيّة)، دار شهريار، دار الرّافدين للطباعة والنّشر والتوزيع، البصرة، العراق، ط1، 2017، ص14.

من خلال الحوارات الدّاخليّة تصبّو إلى نشر أيديولوجيتها الحاضرة باستمرار. وبالتّالي تعدّ هذه التّقنيّة إحدى الأساليب المفضّلة لدى الرّوائيّات، إذ توفّر لهنّ ستارا منيعا يحتمين به لطرح أفكارهنّ دون تورّط»[1]، وهو ما قامت به **عيون ليلى** في مواضع عدّة من الرّواية حيث جعلت آمال تثور على التّجاهل الذي يؤذي المرأة في إحساسها وعمقها، تقول آمال: «**كان بودّي أن أقول له: ((امنحي أيّة هديّة حتّى لو كانت بلا قيمة.. ارمني بمناشف الغيثان العطريّة التي يقدّمونها في الطّائرة وانظر كيف سأغلق عليها في علبة فخاريّة.. ستكون لي أعظم هديّة.. امنحني الرّجاء وارمني بقليل من الأمل.. أو ليس اسمي مرادفا للأمل..أم اختلطت لديك فيه الحروف فغرق في الألم؟!))..ولكن بريق الاستشفاف في عينيه كان يلمع فأعادني ثانيّة إلى ذاتي.. كم تريدها موجعة تجنياتك يا والدي؟؟؟ تريد أن يصلني المعنى كاملا خاليّا من كلّ بريق. كأنّما يستهويك أن أبقى خارج حسابك الزّمني..**»[2].

يعكس هذا الحوار الدّاخلي الذي جرى بين آمال وذاتها، الذّات التي «**لا تملك ذاتها ولا تعيها كلّ الوعي، ولا تتحكّم فيها، لأنّ هناك انشطارا داخليّا عميقا في الذّات بين ما هو في واقعها، وبين صورتها عن نفسها**»[3]، كما يمثّل بعدّا دلاليّا مرتبطا بصراع الذّات الأنثويّة مع ذاتها التي تعاني القهر في الصّغر، وتظهر حقيقة الذّات المرهونة بأنا داخليّة تعاني الكبت فلا تجد نفسها إلاّ وهي تتحدّث مع أناها كي تخفّف بعضا من حدّة هذا الصّمت الرّهيب.

قراءة الذّات الأنثويّة لذاتها هي قراءة لتاريخ أشكال الحرمان والتّغييب التي كان يقوم بها المجتمع ضدّ المرأة، وعليه كانت عودة الرّوائيّات إلى الماضي في تجاربهنّ الإبداعيّة واستنطاقه قرائيّا ليس هو نبش في الذّاكرة حكائيّا، وإنّما هو سبيل لفهم القهر والكبت الذي تعاني

---

[1] سكينة مساعدي، روائيّات الاستعمار والمرأة المستعمرة في الجزائر – مساهمة في دراسة الأدب الاستعماري بالجزائر في النّص فالأول من القرن العشرين –، تر: نادية الأزرق بن جدة، مرا: سليمان عياش، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص386 – 387.

[2] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص20.

[3] محمد سبيلا، الإيديولوجيا نحو نظرة تكامليّة، المركز الثقافي العربي، (د. ب)، ط1، 1992، ص77.

منه المرأة، وهو ما اتضح مع التّحليل النّفسي للدّراسات النّسائيّة عند **فرويد** الذي يؤكّد على «**أنّ بنية الذّات الأنثويّة ضعيفة ومفكّكة، أمّا وظيفتها فهي قويّة**»[1]، وقد أشار التّحليل النّهائي عنده إلى أنّ السّلطة الأنثويّة في آخر المطاف «**ليست سوى تمثّل عميق ولا واع للسّلطة الأبويّة، فتطرّق لمسألة الثّقة بالأنثى الذي يؤدّي بالمجتمع إلى القلق على وجود المؤنّث في فضاءات متنوّعة دون رقابة، مخافة إغوائها وانحرافها، فالمرأة عند اكتشاف جسدها تعاني من مصادرة المجتمع لهذا الاكتشاف، فتنتقل المصادرة إلى الجسد ذاته، وبالتّالي لما يصدر عنها من لذّة، مخافة اشباعه خارج قيّم المجتمع المتمثّلة في طقوس عقد الزّواج من حيث أنّ مسألة الفرد في التّحليل النّفسي تجري ضمن ذاته**»[2]، وعليه المشكلة التي تعاني منها الذّات الأنثويّة تعود في تفاصليها إلى طبيعة العلاقات الاجتماعيّة التي يؤدّي فيها الرّجل الدّور الرّئيس.

بالإضافة إلى الحوار الدّاخلي نجد حوارا خارجيّا بين الذّات/ آمال، والآخر / والدها لا يخرج عن نطاق الفضاء الأنثويّ، حيث عمدت إلى «**تكسير خطيّة السّرد واستعمال المونولوج والانفتاح على الدّاخل**»[3] تارة، ونقلت الكلام المتبادل بين آمال وعبد الصّمد الهبري تارة أخرى والحوار الثّنائي (المباشر) الآتي الذي جرى بين آمال ووالدها يكشف عن لحظة تأزّم من خلال إيضاح نقطة تصادم وعيين لشخصيّتين مختلفتين جنسا وتجربة ووعيّا، هما الفتاة /آمال والأب / عبد الصّمد الهبري: «**مبروك البكالوريا.. فيما تريدين أن تتخصّصي؟**

ش.....كرا....

أريد.....أريد أن أتخصّص في الأدب العربي

---

[1] عبد النور إدريس، النّقد الأدبي النّسائي والنّوع الاجتماعي (الجندر) تمثّلات الجسد الأنثوي في الكتابة النّسائيّة، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2011، ص135.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

[3] محمد داود وآخرون، الكتابة النّسوية (التلقي، الخطاب والتّمثلات)، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثقافية، منشورات CRASC، وهران، (د.ط)، 2010، ص 32.

ماذا؟ أدب عربي؟؟ هل جننت؟ أدب عربي في بيتي؟؟

حدّق إليّ كما لو كنت قد خرجت عن الآداب العامّة..

كفاك مهاترات.. كوني واقعيّة.. العالم يتغيّر.. يتّجه نحو العلم.. ارمي عنك عباءة الشّعر والخزعبلات..

ولكن يا والدي.. الإنسان في حياته بحاجة إلى العقل والقلب.. والمنطق والإحساس..

ولكنّه يحتكم للعقل. (أجابني بقوّة اللّفظ)»[1]، ولمّا حاولت أن تعبّر عن رغبتها في دراسة الأدب العربي قاطعها بصوت جازم قائلا:

«**الأمر محسوم.. اتّصلت بعميد الجامعة.. ستتخصّصين في العلوم الاقتصاديّة**

قلت في نفسي:((الأمر محسوم والقدر محسوم.. والعذاب كذلك.. وماذا بعد؟)).

اختر أنت حيث تريدني أن أكون..[...]

ماذا أريد أنا غير والد يعترف بأبوّته؟»[2].

يمثّل الأب وجهة نظر تجاه نفسه وواقعه وجزء من كلّ ينتمي إليه ويتفاعل معه، لم يأت كلامه مشبّعا برغبة حواريّة طاغيّة، لأنّه عندما يتحدّث فإنّه يلتفّ حول ذاته ولا يلتفّ نحو الخارج ومن ثّم فهو لا يتعامل مع الشّخصيّات الأخرى ولا ينصت إلى رأيها، فارتباط الشّخصيّة بالخارج هو الموّلد الأساس للحوار الذي يدلّ على «**انفعال وعدم استقرار وتجدّد الأحاسيس**»[3].

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص52 – 53.

[2] المصدر نفسه، ص53.

[3] عبد الحسيب النّلاوي، وجهة النّظر في روايات الأصوات العربيّة، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2009 ص61.

تصمت آمال ولا تقول حرفا أمام رجل يقرّر مصيرها، وتصرخ في عمقها: أريد أبا يعترف بأبوّيته ولا شيء آخر، فتوتّر العلاقة بينها وبين أبيها والتّجاهل الذي طبع معاملته لها جعلها تتساءل هل تنتمي فعلا إلى هذه الأسرة:«**ـ هل أنا ابنتك يا أمي؟**

ـ طبعا آمال.. أنت نور عيني.

لما يغمرني إحساس رهيب.. أنّني لست ابنتك؟

ـ أقسم إنّك ابنتي.

ـ لا يكفي.. احلفي على المصحف.

ـ أقسم إنّك ابنتي.. وحقّ لاّلة مكة.. وحق جاه النّبي أنت ابنتي.

هل نسيت امرأة الحلم آمال؟ لقد أرادك الله على هذه الأرض.. هو من سمّاك يا آمال..»[1].

لم تعد آمال تثق بكلام أمّها، وتشعر في أعماقها أنّ هناك سرّا دفينا لا تريد الأم الإفشاء به، وقد يشرح هذا الكره الذي يكنّه أبوها لها. ولمّا أقبلت آمال على الانتحار باحت لها الأم بما تخفيه في صدرها منذ سنين طويلة عن حقيقة أبيها: «**آمال سامحيني يا ابنتي.. غبنتك معاي..لا تكرهيني آمال.**

كنت أظنّ أنّ والدتي تعتذر عن سنوات الاستسلام.. سنوات الخنوع والإذلال التي ذقت جميع نكهاتها.. كنت أظنّ أنّها تحدّثني عن اليتم العاطفي الذي عايشته.. لم أفهم ماذا تقصد.. ذلك أنّ عقلي الصّغير لم يدرك أنّ وراء الأكمّة ما وراءها.. بل إنّ ما وراءها خطير ورهيب!!.. لا تقولي هذا يا ماما.. سامحيني أنت.. لم أستطع أن أعيش.. لم أستطع أن أحبّ الحياة..»[2].

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص39 – 40.

[2] المصدر نفسه، ص 127.

وفي هذه اللّحظة ستعرف الفتاة ما لم تتوقّعه إطلاقا: «**آمال، لا يوجد وقت.. دعيني أصارحك.. باباك شخص آخر بنتي..**

كنت أظنّها تهذي.. ابتسمت وكفى..

آمال، اسمعيني.. أبوك في ((بيدر)) هناك.. سامحيني.. سامحيني بنتي!!..

كأنّ الزّمن توقف.. بدأت الأسئلة تتهاوى في ذاكرتي كالشّهب.. والنّحيب من صدري يرتفع.. [...]

وأنت؟ هل أنت أمي؟؟؟

نعم حبيبتي أنا أمك.. حملتك في بطني.. وحاربت الدّنيا لكي تعيشي..

قلت والرّعشة تلفّ جسدي.. والصّوت قد اختنق..

إذن أنا بنت الحرام.. إذن أنا بنت الزّنى..»[1].

يفضي هذا الحوار الذي جرى بين الأم وآمال والذي رافقه مشهد من السّرد إلى زلزال داخلي يهزّ آمال من العمق، جاء لاهثا ومفعما بالقسوة، وعمل على تحقيق هدف استراتيجي، هو انتهاك حالة الصّمت الثّقافي الذي فرضته ظروف قاسيّة على تجربة الأم وذاكرتها وصوتها، لأنّ الأم تركت آمال لأكثر من ربع قرن، وهي تبحث عن نفسها الضّائعة بين جدران منزل لم يمنحها سوى الألم، والوجع الذي سكن كيانها وزعزع ثقتها بنفسها.

وبهذا تكون هذه المشاهد الحواريّة السّريعة، والموجزة، والمحمّلة بالمعاني المباشرة حينا، وغير المباشرة حينا آخر، هي التي طرحت «**نسقين الأول مذكّر قامع متعال، والآخر مؤنّث مقموع مهمّش [...] وهي رموز للقهر الاجتماعي الذي يحاصر الكينونة الأنثويّة ويصادر**

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 127 – 128.

مباهجها»[1]، يعمل الحوار على تطوير المسار الدّرامي للأحداث، والكشف عن رؤية الشّخصيّات وأوضاعها النّفسيّة في الرّواية، حيث يسعى الحوار إلى «**تعزيز الأثر المراد تركه لدى القارئ فإنّ الكاتبة توظّف نصوص الحوار بما يصبّ في مراميها، فتجعل الانتقاد اللاّذع للمجتمع محلّ الدّراسة على لسان أفراده، أي الشّخصيّات**»[2]، إنّ الحاجة إلى الحوار أساس في الرّواية، لأنّه يؤكّد استقلاليّة الشّخصيّة وعدم استقرارها وتجدّد أحاسيسها، ففي أحاديث النّاس تتجلّى سماتهم وطبائعهم وأفكارهم وجزء من نواياهم.

وعليه تكون الظّروف التي عاشتها الأنثى آمال، هي اللّبنة الأساس التي تمحور حولها مضمون الرّواية، حيث انطلقت الرّوائيّة في تشكيل حكايتها من وتر حسّاس هو العاطفة التي لا تخلو منها أيّ رواية.

عندما نقول العاطفة أوّل ما يتبادر إلى أذهاننا هو وجود علاقة حميميّة بين طرفين وهذه العلاقة ليست مرتبطة فقط بالعشّاق، وإنّما تتّسع لتشمل كلّ علاقة حب، وودّ، وحنان، وعطف وصداقة، تجمع بين فردين أو أكثر، إلاّ أنّ العاطفة في هذه الرّواية أخذت مجرى آخر وهو ما كسر أفق توقّع القارئ، حين جعلت "**عيون ليلى**" القارئ يعيش حالة اندهاش، حينما فاجأته بانعطافة على مستوى هذه العاطفة، ذبذبت الشّعور، وفي الوقت نفسه قادته إلى فتح باب التّأويل حولها.

والتّأويل حسب "**أمبرتو إيكو**" **Umberto Eco (1932 _ 2016)** «**ليس فعلا مطلقا بل هو رسم لخارطة تتحكّم فيها الفرضيّات الخاصّة بالقراءة، هي فرضيّات تسقط انطلاقا من معطيّات النّص، مسيرات تأويليّة تطمئن إليها الذّات المتلقيّة**»[3].

---

[1] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السّرد (قراءة في القصة والرواية الأنثويّة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص193.

[2] سكينة مساعدي، روائيّات الاستعمار والمرأة المستعمرة في الجزائر، ص381.

[3] أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّميائيّات والتّفكيكيّة، تر وتق: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء المغرب، ط1، 2000، ص11.

إنّ طريقة رؤية الرّوائيّة **عيون ليلى** لعالمها الرّوائي رؤيّة متشظيّة في علاقتها مع الآخر حيث يعكس نصّها الإحباط الاجتماعي والثّقافي الذي يمارسه الرّجل على المرأة، وهو ما يخلق علاقة حميميّة بين إبداعها ووظيفتها الاجتماعيّة، فالمبدعة تنطلق في نصّها من المجتمع متّجهة نحو الكون والإنسان والواقع، عن طريق التّأويل للنّص عبر القراءة، فالتّلقّي هو الذي يمنح للملفوظ النّصي عموميّته التّأويليّة، وبعده التّخيلي والجمالي.

بنت **عيون ليلى** عالمها الرّوائي على قصة "**آمال**" مع والدها "**عبد الصّمد الهبري**" وكانت من البداية إلى النّهاية قصّة حبّ فاشلة خلّفت علاقة مبتورة ومستحيلة التّحقّق نتيجة التّذمّر والإرغام الممارس على الذّات الأنثويّة من طرف الآخر، والقول بالحبّ الفاشل تعبير جيّد «**عن حالة الذّات المتأزّمة التي لا يمكنها التّصالح مع نفسها ومع الآخر في عالم متناقض غير منسجم. عالم الاجتياح والشّعور بالهوان وبالملذّة. كيف تنجح العلاقة العاطفيّة والإنسان فاقد لهويّته ولعواطفه ولحرّيته؟ كيف يمكن الحديث عن الحبّ في غيّاب الحريّة الشّخصيّة؟**»[1]. ونقع على فقرات عدّة في الرّواية تسأل فيها آمال نفسها عن لغز حياتها، وسبب جفاء أبيها: «**سواء متعمّدا أم لا.. أدخلتني يا والدي مبكّرا في حرب غبراء لم أع فيها شروط اللّعبة.. كنت أريد فقط أن أسألك: ((أين أحتمي من حرائقك؟))..واغفر لي ما تراه ذنبا ارتكبته أو حتّى سأرتكبه مستقبلا.. ولكن لا تتركني أجري في كلّ الاتّجاهات دون وعي بخطيئتي التي أحملها.. وتراها أنت دونما أن أعيها أنا**»[2].

كيف لها أن تستوعب هذه البرودة التي طبعت علاقتها بأبيها منذ طفولتها؟ كيف لها أن تعي ما حدث قبل ولادتها وفي سريّة تامّة؟ «**ليتني أستطيع أن أعرف لم كلّ هذا الجفاء؟ لم كان يتناساني؟ ألست ابنته؟ ألم يكن ليحبّني؟؟!! كيف استطاع فعل ذلك؟؟!!.. كيف لم ينتبه ولو للحظة بتأنيب الضّمير؟! كيف استطاع أن ينام في كلّ مرّة**

---

[1] محمد معتصم، بناء الحكاية والشّخصيّة في الخطاب الرّوائي النّسائي العربي، دار الأمان للطّباعة والنّشر والتوزيع مطبعة الأمنيّة، الرباط، ط1، 2007، ص19.

[2] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 18.

دون خجل ودون وجع؟!. أنّى له هذه الجرأة المستفزّة التي ما زال وقعها بالقوّة نفسها.. كالشّوكة في الخاصرة وبالحدّة نفسها التي كانت قبل زمن طويل؟»[1].

إنّ تتابّع المونولوج في (**شطحات أنثى**) يأتي في شكل دفعات من الاعترافات والتّساؤلات التي تحاول آمال أن تعرضها في مواضع مختلفة من الرّواية، ولقد سعى المونولوج إلى نقل حرارة التّجربة في صيّاغة فنّيّة تعتمد تصوير الصّراع الدّاخلي مع الذّات الأنثويّة، وقد قامت آمال برصد سلوكات أفراد أسرتها إزاءها، تقول: «**كيف لوالدتي أن تتاجر في صمتي؟ أن تنزع عني أفضل فستان لتقدّمه إلى رانيا؟ أن تمنحني أصغر حصّة في طاجن الدّجاج والثريد الذي أعشقه أنا.. دونما أن تسألني هل من مزيد؟.. كيف تهزمني زينب التي سرقت حصّالتي؟.. اخترقت محرابي.. بعثرت أوراق مذكّرتي.. اغتصبتني في ذاكرتي دونما يستوقفها أحد**»[2].

الرّواية عند "**عيون ليلى**" مبنيّة على تقنيّة المونولوج الذي يسبغ على السّرد حميميّة بالغة نلمسها منذ الصّفحة الأولى، ولأنّ المونولوج ألصق بمعاناة الفرد وسبر أغوار النّفس من الحوار الخارجي، فإنّ هذه الرّواية غالبا ما ترتكّز إلى المنولوج في الكشف عن أعماق الشّخصيّة والغوص في أدقّ تفاصيل حياتها وهمومها. هذه العاطفة التي اشتغلت عليها الرّوائيّة، هي عاطفة كسرت أفق التّوقّع بتجاوزها منطق الحنان، والعطف، والأبوة، والأخوة، إلى منطق الانكسار، والتّجاهل والظّلم والاحتقار، إنّ الذّات الأنثوية المعبّر عنها هنا هي ذات مهمومة، فاقدة لهويّتها، تبحث عن ملاذ آمن ومستقرّ مطمئن ترمّم فيه ذاتها المنكسرة وتعيد فيه الاعتبار لهوّيتها المتشظيّة.

من خلال هذه القراءة التي يطبعها تضاربا جدليّا في الانتقال بين ثوابت النّص ومتغيّراته تحرّر النّص من المعنى المنغلق إلى المعنى المتعدّد الذي «**لا يستطيع البطل أن يقوله ولا يستطيع المؤلف أن يخبر عنه**»[3]، وإنّما هي مهمّة القارئ الذي يقوم بتفكيك شفرات النّص عبر

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

[3] مارتن والاس، نظريّات السّرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة 36 (د.ط)، 1998، ص172.

جدليّة القراءة التي تركّز على النّص المقروء، ونص القارئ في إنتاج المعنى، بهذا الشّكل يكشف القارئ عن الهيمنة الذّكوريّة التي غطّت صفحات الرّواية، والبوح والاعتراف الذي يعكس الواقع المؤلم للذّات / آمال.

يتبيّن من خلال المقاطع المذكورة سلفا أنّ الكتابة مشحونة بنقد **الآخر (الأب)** الذي تجاوز حدود العلاقة القيميّة مع ابنته، فالسّرد كان متقطّعا بطيئا، يعكس حالة الذّات آمال الشّبيهة بحالة البائس، الذي يطلب لقمة العيش، لكن آمال كانت تطلب قليلا من الحب والاهتمام من طرف والدها اللاّمبالي. هكذا تشكّل الحزن الذي اعترى الشّخصيّة البطلة ليصبّ في حلقة واحدة تمزج بين الذّات الأنثويّة المقهورة، والآخر المتسلّط، وفق توظيف فنّي مبالغ فيه، تجلّت فيه صورة المرأة المهمّشة، والمتذمّرة من واقع أبويّ رفضها أن تكون في عالمه.

لكن مع ذلك وجدت آمال صدرين حنونين يواسيّانها في مأساتها، هما الجد والجدّة اللّذان يغمرانها بالدّفء الذي تتوق إليه، فكأنّهما يحاولان تغطيّة تقصير والدها[1]، و"**عمر**" ابن عمتها "**صفيّة**" الذي أحبّها حدّ الجنون، والذي رفضت حبّه في البداية، لكن إصراره كان أكبر من رفضها لم يدم هذا الحب طويلا لانضمام عمر إلى جماعة تدّعي أنّها تريد الإصلاح، وهدفها بناء دولة إسلاميّة، وكانت مجرّد «**توجّهات سيّاسيّة بعيدة كلّ البعد عن ديننا المتسامح**»[2]، ورغم محاولة آمال إخراجه من هذا الوهم إلاّ أنّها فشلت، فقد كان عمر مصرّا على المساهمة في عمليّة تأسيس دولة إسلاميّة، وكذا تصفيّة البلاد من أصحاب البدل الزّرقاء والخضراء الذين ينشرون الفساد في ربوع الوطن، وفي النّهاية انطفأت شمعته بسبب تعصّبه لأفكار وعقائد خاطئة، كما انتهت قصّة حبّه مع آمال[3].

---

[1] ينظر، ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 95.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 100 ـ 103.

كانت **عيون ليلى** تدين الرّجل، سواء كان أبا أو حبيبا، فالأب مارس فعل التّجاهل والإهمال على ابنته البكر آمال، والحبيب عمر هو الآخر تخلى عنها بعد انضمامه إلى جماعة من المتشدّدين، **فعبد الصمد الهبري وعمر**هما السّبب في تأزّم وضعها النّفسي وتفاقم أوجاعها ومنه تتحوّل رواية **(شطحات أنثى)** إلى صرخة المرأة أمام تناقضات الكون النّفسي الذي يسجن المرأة، وتمرّد على التّاريخ البشري الذي منح السلّطة للذّكورة ضدّ الأنوثة، لهذا مثّلت آمال كلّ أنثى مقهورة تدعوا إلى التّحرّر والسّفر في الذّات عبر التّدفق الشّعوري والحكي.

2/ قلق الهويّة:

تتناول الرّواية موضوع **الهويّة المتشظيّة** أو **قضيّة اللاّنسب**، التي أخذت حيّزا مهمّا في مساحة النّص، هذا إذا لم نقل إنّها كانت عصبها الرّئيس، فالهويّة «**شيء مركزيّ في كلّ ثقافة وحضارة، إنّها المعبّر الفعلي عن حقيقة كلّ أمّة، وتصوّراتها للماضي والحاضر والمستقبل حيث تشارك في تحقيق التّواصل بين أفرادها، وتحافظ على التّفاعل وبالتّالي الاشتراك في الآمال والآلام، إنّ هوية الأمّة سرّ بقائها واستمرارها، خاصّة إذا كانت هذه الأمّة لا تعاني من تصدّعات وتفكّكات إثنيّة بداخلها**»[1]، وهو الشيء نفسه بالنّسبة لهوية الإنسان الوجوديّة فهي من تحقّق له تواصله وانتسابه الوجودي في وسط عائلي ما. وتبقى مسألة الهويّة في رواية **(شطحات أنثى)** تدرج ضمن نطاق الصّراع الذّاتي أو الاجتماعي والحضاري المنغلق على الأنا، الذي يبحث في «**المتغيّرات التي تدمّر التّطابق والتّماثل، والتّصالح مع الذّات، وتخلخل الهويّة القارة، وتقذف بها في سماوات التّيه. [...] المرأة سعت منذ الوهلة الأولى إلى إثبات الذّات من خلال الاختلاف والمغايرة، أي من خلال تدمير الذّات وتدمير الوحدة والتّآلف أو الألفة**»[2]. وهو ما يمكن أن نسميه بخطاب نقد الذّات الذي يبحث في الهويّة التي تعرّضت للضيّاع والشّتات.

---

[1] عبد الغني بوالسكك، "الهويّة بين التّواصل والصّدام"، السّؤال عن الهويّة (في التأسيس... والنّقد... والمستقبل)– لمجموعة من المؤلفين، ص89.

[2] محمد معتصم، بناء الحكاية والشّخصيّة في الخطاب الرّوائي النّسائي العربي، ص21.

لقد عانت المرأة من قلق الهويّة «**القائمة على طمس فاعليّة الذّات وسيّادة السّلطة الأبويّة وأخلاقيّة الطّاعة**»[1]، وهو ما تجلّى في الرّواية فيما سردته لنا **آمال** عن حكايتها مع والدها **عبد الصّمد الهبري** الذي لم يحبّها يوما، لتنزع الأيّام اللثّام عن سرّ كره والدها لها، إنّها ابنة رجل آخر يدعى **عبد المؤمن البيدري**.

يمثّل كلّ هذا الوجع اختراق المسكوت عنه وإضرام النّار في قلعة الذّاكرة المتصدّعة وإنهاء زمن الهويّة/ الحصار والظّلم، والإعلان عن بداية زمن الهويّة/ التّحرّر والانعتاق، وتأتي هذه الحقيقة لتنخر ما تبقّى من قوّة على نفس آمال، لكن سرعان ما استعادت قوّتها، ورأت في هذا الخبر الخلاص والمنقذ، فقررّت الذّهاب للبحث عن والدها، وهي في داخلها خائفة من أن يصدّها هو الآخر، لكن عند وصولها إليه، رأت أبوها البيولوجي والعطوف، وعاشت لحظة الطّفولة والنّضج معه في منتصف العمر، وأدركت أنّها فتاة من أسرة عريقة في الأندلس جدّها يذكره التّاريخ[2].

تجد آمال جوابا لسؤالها في الأخير، فتضع حدّا لقلقها ولا استقرارها عندما تعرّفت على أبيها الأندلسي الأصل الذي أقرّ بانتمائها لعائلته، وتنتهي فترة الصّراع بانتصار **(الذّات آمال)** داخل مجتمع حريص على منح النّصر دائما للذّكر، وهنا يبرز دور التّقويض في سعيه إلى إعادة صياغة النّظام التّرميزي على أسس جديدة، يتمّ فيها تحرير الذّات الأنثويّة المتمرّدة على سطوة البنية الأبويّة. وهو ما مارسته منظّرات النّقد النّسوي، ومنهنّ "**جوليا كريستيفا**" (**Julia Kristeva**) **1941** حين أتاحت للمجموعات المهمّشة استخدام هذا الأساس النّقدي لقلب المواصفات القديمة بكلّ ما تحمله من انتهاك واضح للذّات الأنثويّة.

---

[1] أحمد دلباني، "التّراث والهويّة في المنظور الأدونيسي: من الهويّة – الحصار إلى الهويّة – الصيرورة"، السّؤال عن الهويّة (في التأسيس... والنّقد... والمستقبل) – لمجموعة من المؤلفين، ص286.

[2] ينظر، ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 127 إلى 151.

وكما جرت العادة، لا تخلو أيّ رواية من عنصر التّاريخ، لكن لكلّ رواية نظرتها الخاصّة له، فهناك من يستحضر التّاريخ من أجل كشف حقيقة تمّ حجبها، وهو ما اشتغلت عليه الرّوايات المعاصرة التي تسمّى بالميتارواية تاريخيّة، وهناك من وظّف التّاريخ من أجل توضيح حادثة معيّنة ترتبط بقصّة الرّواية، وهو ما اشتغلت عليه رواية **(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى**، حين ربطت زمن العشريّة السّوداء بالوضع السّوداوي الذي تعيشه آمال، وبقصّة حبيبها عمر الذي انتسب إلى جماعة تدّعي إصلاح البلاد والعباد، وأودت بأرواح الأبرياء من النّساء والرّجال والأطفال.

تقول آمال: «**الرّعب في العاصمة بلغ ذروته.. ونشرت الثّامنة تعجّ بالأنباء عن قوافل الموتى..[...] لم أستطع أن أربط بين الأحداث يومها.. مرّت أمامي كأنّها لا حدث.. كنت أفكّر فقط كيف يمكنني أن أبقى بعيدة عن عمر؟ عن كلّ ما يحدث؟ عن هذه النّار التي تأكل داخلي؟ عن العاصمة التي تفوح منها رائحة الموتى؟؟**

عن الغد الذي سأحزم فيه أمتعتي وأرحل عن العاصمة؟؟؟ وكان الفراق.. بل كان الوداع الأبدي.. »[1].

وأسندت إلى عمر عمليّة قتل ذلك الضّابط ليقتل هو الآخر: «**في النّهاية مات عمر.. غلبته شرذمة من الأفكار.. أيّهما أعظم: الجنّة فوق الأرض أم الجنّة في السّماء؟.. خذلني عمر وانصاع لهم ليشتري تذكرة سفر إلى الجنّة.. ولكنّه الموت يحتفي بقوافل العشّاق.. وما من أحد عاد من هناك ليروي لنا عن قصّة العقاب والجزاء.. وعمر بالنّسبة إليّ كان شهيدا للحبّ**»[2].

يتّضح لنا من خلال هذا المقطع أنّ الرّواية عالجت فترة حاسمة من التّاريخ الجزائري شهدت تأزّما ناتجا عن نظام سياسي متآكل من الدّاخل، تحكمه مجموعة من القيّم المتضاربة هو زمن العشريّة السّوداء، والملاحظ أنّ الرّوائيّة لم تبحث في جذور الأزمة وإنّما تحدّثت عنها باقتضاب شديد، فذكرت الجماعات المسلّحة والخراب الذي انتشر هنا وهناك، والقتل والخوف.

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 102 – 103.

[2] المصدر نفسه، ص 103.

وتستعيد الكاتبة فترة بعيدة تتمثّل في ماضي الأندلس، التي تسمّى الآن إسبانيا، متّخذة من قرطبة بؤرة مكانيّة تنطلق منها في قراءتها لواقع الهويّة المتشظيّة، إضافة إلى الانزلاقات السيّاسيّة التي حدثت فيها، من جرّاء سقوط الدّول الإسلاميّة الواحدة تلوى الأخرى تقول آمال: **«كلّ الأسئلة تتحطّم على شفير من الحقيقة.. وإسبانيا نفسها طاردت أحلامي الصّغيرة.. كانت تجثم فوق أوجاعي.. مثلما فعلت مع جدي الأكبر سيدي عبد المؤمن القرطبي.. طاردته وصادرت أيّ أثر له في قرطبة. [...]**

مثلما تلاحقت خطوات جدي إلى هذا المكان.. عدت أيضا [...] أنا الأخرى هرعت إلى بيدر لأنفذ من عار التّهاوي.. وعبد الصّمد الهبري ما انفكّ يصلبني فوق جبال الشّواهق... في النّهاية سقطت مثلما سقطت قرطبة.

وسلكنا كلانا مسالك الخذلان..»[1].

حالة آمال هنا شبيهة بحالة جدّها عبد المؤمن أبى قبرين، الذي رحل من قرطبة إلى بيدر قرية ريفية في غرب الجزائر، أقام بها للعبادة والتّعليم، حتّى رحل إلى الرّفيق الأعلى، فمثلما فعل القدر فعلته مع جدّها فعلها معها، فقصّتها شبيهة بقصّة جدّها الذي غادر قرطبة رغما عنه عندما رآها تتهاوى أمام عينيه، وعندما دقّت نواقيس الخطر بباب المساجد التي تحوّلت إلى كنائس. عاشت آمال هي الأخرى حياة الخزي، والعار، وسط عائلة لم تعطها حقّها الطّبيعي كابنة في العائلة، وفي النّهاية سقطت مثلما سقطت قرطبة، وتحسّرت على طفولتها الضّائعة وشبابها المبعثر، وهويّتها الممزّقة، مثلما تحسّر جدّها على المجد الضّائع، والقصور، والمكتبات والبساتين، والأبراج في قرطبة، فكلاهما ترك خلفه تاريخه وملكه، وكلاهما بحث عن الأمان والانتماء في بيدر التي وجدا فيها ضالّتهما.

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 145 -146.

يعكس حضور التّاريخ في رواية **(شطحات أنثى)**، علاقة القطيعة، حيث انطلق النّص من القطيعة الموجودة بين آمال ووالدها، والتي اقترنت بالقطيعة التي حدثت في زمن العشريّة السّوداء بين السّلطة والشّعب، والقطيعة التي حدثت منذ زمن بعيد، والمجد الضّائع في قرطبة في القرن الخامس هجري.

لكن هذا التّمازج الحاصل بين الرّواية وشذرات التّاريخ يؤكّد أنّ التّاريخ البشري يتشكّل من قصص صغرى يعيشها النّاس في أماكن متفرّقة من العالم، ولا يقتصر على الحكّام وفترات حكم، وعلى الحروب والمعاهدات والتّحالفات، فالتّاريخ يصنعه أيضا النّاس العاديّون بأحاسيسهم وحكاياتهم ومآسيهم.

كانت **قضيّة اللاّانتماء واللاّهويّة** إذن موضوعا رئيسا في الرّواية، جاءت مقترنة بتلك العلاقة غير الشّرعيّة التي مارستها سعاد أم آمال مع عبد المؤمن البيدري في السّر، ونتج عنها ولادة آمال التي تحمّلت خطأ والديها، وعاشت مدّة ستة وعشرون ربيعا بلا هويّة، وبلا أب وبلا إخوة، وبلا حبّ، لكن الشّيء الجديد في هذه الرّواية، هو أنّ آمال اتصلت بوالدها واستقبلها بالأحضان ولم ينفر منها، أو يتجاهلها، مثلما يحدث في أغلب الرّوايات، كما صادف اقتران بحث آمال عن والدها والتقائها به ببحث جدّها أبى القبرين عن الأمان الذي وجده في بيدر، وهو المكان نفسه الذي منح لآمال الأمان.

3/ تشكّل الذّات الأنثويّة والآخر لغويّا بين سلطة الأنا ونفور المعنى.

بعد حديثنا عن التّيمات التي تناولتها الرّوائيّة في روايتها **(شطحات أنثى)**، ننتقل إلى الحديث عن اللّغة باعتبارها وعاءً حاملاً للتّجربة الثّقافيّة، واعتبارها كذلك الرّكيزة الأساس التي يبثّ فيها الرّوائي «**أفكاره وعاطفته ويجسّد فكرته، ويرسم عالمه المتخيّل، من خلال استعمال مفردات وتراكيب أو تعبيرات تقريريّة وأساليب إيحائيّة**»[1]، وباعتبارها ممارسة كلاميّة يتشكّل

[1] فارس توفيق البيل، الرواية الخليجية (قراءة في الأنساق الثّقافيّة)، شركة دار الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن ط1، 2016، ص 262.

فيها الوجود الذّاتي للعمل الإبداعي، فالذّات الإنسانيّة تدخل نسقا موجودا من خلال مجموعة من الدّوال، لكن لا يمكن تحديدها وضبط معانيها إلاّ إذا كانت داخل نسق لغويّ يحكمها.

تعبّر اللّغة عن التّناقض الحاصل في الواقع وتجسّده إبداعيّا عبر تجربة فنيّة تحتاج إلى الوقوف عندها، فـ: «**اللّغة السّرديّة، عند المرأة، ملتقى الأنا والآخر، اقترابا وافتراقا وهذا التّجاذب والتّنافر، على مستوى الوحدات السّرديّة، هو الذي يمثّل مركز التّوازن في كتابة المرأة الممزوجة بالنّشوة والحبّ، والسّخط والغضب، والرّغبة والرّهبة، عبر نسيج النّص وخلاياه**»[1]، وعليه فاللّغة الرّوائيّة هي تلك اللّغة الخاصّة التي يصنعها الرّوائي، ويخرج بها من المستوى العادي، إلى المستوى الفنّي، ويتيح له إيجاد معاني جديدة، تحمل دلالات عدّة تؤثّر في المتلقي.

أمّا بالنّسبة للّغة التي كتبت بها الرّوائيّة **عيون ليلى** روايتها **(شطحات أنثى)** فهي تتّكئ على أربعة مستويات، هي الفصحى، وقليلا من العاميّة، إضافة إلى اللّغة الأجنبيّة، مع اقترانها باللّغة الشّعريّة، وهذا ما جعل من روايتها تحفل بحقل لغويّ أنثويّ ثريّ، اشتمل على ثنائيّة الفصيح والعامي، والفصيح والأجنبي، إضافة إلى اللّغة الشّعريّة، وفق ألفاظ تخصّ عالمها وشؤونها وخصوصيّاتها.

يعدّ المزج بين اللّغات في الرّواية عند "**مخائيل باختين**" «**جزءا من ثقافة المجتمع، والثّقافة مكوّنة من خطابات تَعيها الذّاكرة الجماعيّة وعلى كلّ واحد في المجتمع أن يحدّد موقفه من تلك الخطابات**»[2]، تؤكّد الرّواية الاختلاف الأيديولوجي والثّقافي للشّخوص، وكذا التّنوّع الأسلوبي والتّعدّد اللّغوي.

---

[1] الأخضر بن السّايح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقديّة في السّرد وآليّات البناء)، دار التّنوير، الجزائر، (د.ط) 2012، ص37.

[2] منيرة شرقي، "المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين"، مجلة جيل للدّراسات الأدبية والفكرية، بيروت، لبنان، ع3، 2014 ص83، نقلا عن: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987 ص43.

ويقصد **باختين** بالتّعدّد اللّغوي أساليب لغويّة متنوّعة، واللّغة التي تهمّ **باختين** «**ليست اللّغة النّسق ذات البنية الثّابتة، وإنّما اللّغة الملفوظ –الكلمة– الخطاب المحمّلة بالمقصديّة والوعي، والسّائدة من المطلقيّة إلى النّسبيّة، والتي تبتعد من دلالة المعجم لتحضن معاني المتكلّمين داخل الرّواية**»[1]، واللّغة النّسق ذات البنية الثّابتة هي المعجم والنّحو وعلم الأصوات أي الصّيغ الصّوتيّة والنّحويّة والمعجميّة للّسان.

تعدّ العاميّة لغة الحديث اليوميّ بين العامّة من النّاس، وهيّ عادة خلط بين اللّهجات ولغات مختلفة يمارسها الأفراد فيما بينهم، لا تخضع لقواعد ثابتة، لأنّها تتغيّر من منطقة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر، تبعا لتغيّر النّاطقين بها والظّروف المحيطيّة التي يعيش فيها الأفراد وهي ظاهرة طبيعيّة في كلّ اللّغات[2]، فقد اعتمدها الكتّاب المعاصرون من أجل خرق الذّوق الأدبي والنّقدي المتعارف عليه لدى القرّاء، وسعت **عيون ليلى** إلى إدخال العاميّة كعنصر فنّي في تجربتها الإبداعيّة (**شطحات أنثى**).

مزج الرّوائيّة بين ثنائيّة الفصيح والعاميّ هزّ النّص الرّوائي فنيّا، وأكسبه الخصوصيّة ومنحه دلالة واسعة، كشفت عن مستويات التّفكير، وأنماط الوعي، بعادات وتقاليد المجتمع الجزائري، وخاصّة المجتمع الوهراني، ومثال على ذلك قول الجدّ وهو يزجر والدة آمال: «**أغلقي كلّ هذه الغرف.. لمّي أولادك في غرفة واحدة.. لا تتركي الجدران الإسمنتيّة تتحوّل إلى حيطان روحيّة تفرّق بين أولادك**»[3]، وبدل أن يقول **اجمعي** قال **لمّ** وهي لفظة مأخوذة من اللّهجة الجزائريّة ومعناها قريب أو مطابق مع معنى لمّ الكلمة الفصيحة، فلمّ الشّيء أي جمعه جمعا شديدا ولمّ لسانه: سكت، ولمّ أدواته: جمعها وضمّها ولمّ شمل القطيع: جمع ما تبعثر منه.

---

[1] مخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ص20.

[2] ينظر، عبد الله بخلخال، "الدّعوة إلى العاميّة أصولها وأهدافها"، مجلة الآداب، ع1، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 1994، ص 162 – 163.

[3] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 45.

ويقول في موضع آخر «**كلّ واحد يأكل من قدّامه**»[1]، أيضا هنا كان بإمكان الرّوائيّة توظيف كلمة **أمامه** بدل من كلمة **قدّامه**، لكن وظفّت الكلمة باللّكنة الجزائريّة، لأنّها تملك القدرة التّعبيريّة والوصفيّة، في توجيه القارئ إلى المعنى المقصود.

وفي موضع آخر تقول آمال: «**كلّ شيء مختلف عن وهران التي تبقى متمسّكة بعمقها العربي "المائدة" ـ خوان الأكل ـ رمز التّقاطع في العائلة حيث تلتفّ حول طبق واحد كبير وتغمس قطعة الخبز في المرق دون أدنى حساسيّة من أصابع الآخرين وهم يغرقون أيضا في الصّحن نفسه**»[2]، استعملت الرّوائيّة كلمة **المرق** بدل من **الحساء** كي تعبّر عن الطّقس الذي تعيشه أجواء العائلة الوهرانيّة، أثناء التّجمّع حول المائدة من أجل الأكل.

فهذه المزاوجة بين الفصحى والعاميّة، تمنح اللّغة السّهولة، والبساطة، وبعضا من الجمال الفنّي، كما تبيّن بأنّ هناك نوعين من لغة الكتابة على مستوى السّرد، النّوع الأول هو اللّغة الفصحى التي تتميّز بنظام خاص، والنّوع الثّاني هو اللّغة العاميّة التي تتميّز بالبساطة فكلّ منهما له وظيفته في النّص، رغم أنّ هذه العاميّة تولّد صعوبة لدى القارئ غير المحليّ في فهم الكلام لأنّها تملك خصوصيّة إقليميّة فلكلّ مكان لهجته الخاصّة.

يعود توظيف الكاتبة لهذه العبارات إلى اتّخاذها «**سندا ثقافيّا في العمليّة الإبداعيّة لما تزخر بها من عوالم ترصد ثقافة شاملة تعبّر عن الموجود، وعن المرغوب فيه (شكلا ومعنى)**»[3]، ورغبتها في وضع القارئ أمام واقع المجتمع الجزائري وجمال طقوسه، ومدى عمق معانيها، وهو ما تهدف إليه الأعمال الإبداعيّة بشكل عام، من خلال «**الإيهام بواقعيّة السّجل الكلامي للشّخوص الرّوائيّة**»[4]، التي تتقدّم النّص.

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] ناصر معماش، النّص الشّعري النّسوي العربي الجزائري – دراسة في بنية الخطاب – نقد، دار آذار للطباعة والنّشر والتوزيع، العلمة، سطيف، (د.ط)، (د.ت)، ص35.

[4] أحمد فرشوخ، حياة النّص (دراسة في السّرد)، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص48.

عملت ثنائيّة الفصيح والعاميّ بهذا الشّكل في رواية (**شطحات أنثى**)على إثراء الرّصيد الإبداعي الفني واللّغوي للكتابة الأنثويّة، التي حاولت من خلالها **عيون ليلى** الإبحار في عالم التّذوق الفنّي للنّصوص، وتكون تقنيّة الحوار وسيلتها المتبنّاة في إنتاج تلك العلاقة الجدليّة بين لغتين مختلفتين، لتخلق لنا ما يسمّى عند "**مخائيل**" بالتّهجين اللّغوي الذّي يعدّ سيرورة ملازمة تفرضها التحوّلات التي يتعرّض لها مجتمع من المجتمعات. ويقول في هذا الصدد: «**إنّ الرّواية هي التّنوع الاجتماعي للّغات وأحيانا للّغات والأصوات الفرديّة، تنوعا منظّما أدبيّا**»[1]، فالتّعدّد اللّغوي إذن، هو الذي برز في الحوارات المتعدّدة التي تبادلتها شخوص الرّواية.

ونجد تداخلا آخر بين الفصحى والعاميّة المصريّة، من خلال ذكر مقطع من أغنيّة شهيرة لوردة الجزائريّة جاء فيه: «**أتونّس بيك وأنت معايا، أتونّس بيك وبلاقي في قربك دنياي**»[2] فأشعلت آمال الكاسيت وحزّمت وسطها، وبدأت ترقص على أنغام الأغنيّة تاركة جسدها يعبّر عن رغيتها الشّديدة في الثّورة التي كانت بداخلها، على وضعها المأزوم منذ مجيئها إلى الحياة إلى غاية بلوغها السّادسة والعشرون: «**صوت الذّات المبدعة ينطلق من الأعماق، نلمس ذلك مع افتتاح السّرد بتلك العوالم الباطنيّة التي تبحث عن الخلاص في هذا الآخر، ووجع السّرد في هذا الجسد وأشواقه الدّفينة المكبوتة، وكأنّ السّاردة لا تتكلّم، وإنّما جسدها الذي يتكلّم**»[3] ويفصح عن أوجاعه بالرّقص والحركة والدّوران.

إضافة إلى توظيف الأغنيّة للتّعبير عن حالة آمال المفجوعة تدرج **عيون ليلى** أيضا تعبيرا مثيرا يعكس معاناة آمال على أثر موت عمر، حين تقول: «**يا زهر اللّوز المتساقط.. يا مرارة الموت.. يا شظايا القلب المتعب. ماذا فعلت بي وبك؟**

---

[1] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص64.

[2] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 43.

[3] الأخضر بن السّايح، "الرّواية النّسائيّة المغربيّة والكتابة بشروط الجسد"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب تيزي وزو، الجزائر، مج4، ع4، 2009، ص73، https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16977، 25/ 1/ 2019، 19:08سا.

يا حصني الذّائب كالشّمع.. نحروك ككبش فداء، وأعتقوا النّجوم والرّماح وغلية الأساطير... وحرّروا الخيوط المنحنيّة من الالتواء لتصل إلى قلبك رصاصة تتماهى بالمستقيم»[1].

يعكس هذا المشهد السّردي حالة كآبة عميقة، ويجسّد مفارقة بين موقفين متناقضين هما الموت والحياة، اللّذان كشفا عن حالة آمال الدّاخليّة بعد فقدانها لحبيبها عمر وهي علاقة تحكمها الثّقافة السّائدة التي تعكس القهر الواقع على الذّات آمال، وهي مرجعيّة دلاليّة تعكس الحزن الشّديد، والشّوق الحارق للفقيد المحبوب، ما جعل أسلوبها التّعبيري يقترب من الشّعريّة المكتنزة بالرّموز، حيث إنّ الرّؤيا عند الكاتبة مشحونة بمعاني مشفّرة تحتاج إلى الحفر والتّأويل.

كما يمثّل هذا المقطع وضع الشّعب الجزائري في سنوات الجمر / التّسعينيّات التي كان وقعها على الذّات الجزائريّة شديدا، لما تجرّعته من آلام وأوجاع وقتل وتشريد لكن هذا الوضع الذّي مرّت به الجزائر في زمن العشريّة السّوداء، لم يكن وقعه واضحا في الرّواية مثلما كان أثره في الواقع، لأنّ الرّوائيّة أدخلته في نصّها ضمنيّا، أو بشكل باهت في عبارات قليلة ربطت من خلالها بين الذّات الجزائريّة التي عانت الشّتات في زمن العشريّة، وبين الذّات البطلة التي عانت التّمزّق والفقد بعد موت عمر. لا يكمن موضوع الرّواية في ظاهرة العنف الذي طبع حياة الجزائريين في فترة السّبعينيّات، لهذا كان حضوره يقتصر على لمحات عابرة وشذرات مختصرة، ربّما أهمّها يتمثّل في موت عمر بعد انضمامه إلى الجماعات المسلّحة.

وعليه فالهدف من المزاوجة بين العاميّة والفصحى يكمن في دفع القارئ إلى ارتيّاد لغات ولهجات متعدّدة في النّص الواحد تحقّق التّواصل، إضافة إلى تقريب القارئ إلى صورة الواقع المعقّد وتناقضاته، من خلال «**تنوع طبقات الأسلوب الذي حيك به السّرد؛ ويأتي هذا التّنوع الأسلوبي، استجابةً للتّفاوت بين الشّخصيّات، وتعبيرا عن الفوارق الاجتماعيّة التي تعكسها**

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص103.

اللّغة»[1]، كما يعكس التّباين الاجتماعي للأحداث المأساويّة التي تعيشها الذّات / آمال وهذه المزاوجة غرضها توضيح معاناة آمال، وتقول: «**ها هنا وصلنا إلى نهاية الحكاية.. فبأيّ ذنب أخذتني يا سي الهبري؟ أيّ هالة قد أحاطت بي فراهنت أنت أن تذّلاني وتسحبني إلى قاع سحيق؟؟.**

مازال الرّبيع يملأني .. ولكن النّوارس شهقت شهقة الموت داخلي..»[2]، ويكون ردّ سي الهبري عنيفا على هذا الكلام الذي أوردته آمال في رسالتها قبل أن تنتحر تقول: «**سي الهبري طار عقله [...] جنّ جنون سي الهبري لأنّني وضعت في تلك الرّسالة حسب قوله كلّ وقاحتي.. وكلّ تلك الجرأة اللّقيطة التي ظننت أنّه لن يكون عليّ مواجهته بعد إفرادها**»[3]، يبرز في هذين المقطعين صوتان متناقضان هما صوت آمال الرّاغب في التّخلّص من أسر أبيها وصوت والدها الذي حوّل حياتها إلى جحيم بتجاهله لها وحرمانها من أبسط حقوقها، وهو حبّه.

لم تكتف الرّوائيّة بإدخال العاميّة في نصّها الرّوائي، بل وظّفت اللّغة الفرنسيّة (لغة الآخر) التي احتلّت مساحة مهمّة في عملها، ومردّه إلى تعامل الجزائريّين باللّغة الفرنسيّة في حياتهم اليوميّة، كونهم متأثّرين بالمستعمِر، وباعتبارهم «**نتاج مرحلة هيمنت فيها لغة المستعمِر. فغلبة اللّغة من غلبة القوم، كما وضع ذلك ابن خلدون**»[4]، حيث وجدت الذّات الجزائريّة نفسها «**تحمل عن وعي أو عن غير وعي لغة وثقافة الآخر**»[5]. ومثال على ذلك ردّ آمال على السّيدة التي ركبت معها في القطار عندما أعطتها منديلا كي تمسح دموعها «**ـ Merci راكي امليحة؟ أبتسم ثانيّة لها وأمسح في لقطة سريعة تلك العبرات التي تفضحني كلّ حين.. تجعلني ضعيفة**

---

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي)، تق: أحمد إبراهيم الهوارى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، (ط1)، 2009، ص181.

[2] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص119.

[3] المصدر نفسه، ص122 – 123.

[4] حسن ازريزي، "تأسيس جماليّة الاختلاف بلغة الآخر في كتابات ما بعد الاستعمار"، دفاتر البحث العلمي رقم 10 تمثلات الأنا والآخر– كتاب لمجموعة مؤلفين، ص72.

[5] المرجع نفسه، ص73.

لا أقوى الاحتمال...Merci beaucoup. C'est gentil de votre part»[1]. يمثّل الخطاب الفرنسي الوارد في هذا المقطع، طبيعة الممارسة اللّغويّة اليوميّة الجزائريّة، لكن هذا لا يحيل إلى أنّها هي اللّغة الأصل، وإنّما هي لغة الآخر الدّخيلة التي التصقت بحاجات الممارسة اللّغويّة.

وردت اللّغة الفرنسيّة في الرّواية على سبيل التّأكيد على أنّ فرنسا ما زالت تملأ شوارع الجزائر العاصمة، تقول آمال: «**العاصميّون يختلفون كثيرا عنّا.. رائحة فرنسا ما زالت تملأ المكان.. السّفرة الأنيقة بالشّوكة والسّكين.. والصّالون الفرنسي (الويس 14).. والحديث المتداول باللّغة الفرنسيّة.. وحتّى الموسيقى تبقى مختلفة ((شارل أزنافر)) و((إديتبياف))...**»[2].

تودّ الرّوائيّة أن تضعنا أمام وضع الجزائريين، بتلك العلاقة غير المشروعة باللّغة الفرنسيّة التي تحضر على لسانهم أكثر من اللّغة الأصل، وهو ما يعكس حالة الاغتراب التي يعيشها الجزائريّون بين لغتهم الأم ولغة الآخر، «**الأمر الذي يجعل من لغة الخبرة إطارا لاستيعاب وتفسير اللّغة "البيتيّة"، وإعادة إنتاج وتمثيل مدلولاتها القديمة، الغائرة في الذّاكرة. ولذا فإنّ الوجود في هذه اللّغة الثّانيّة لا يمكن أن يكون إلاّ في غير محلّه مخترقا بالانزياحات والاستبدالات المستمرّة**»[3].

ونفتح قوسا هنا لنشير إلى أنّ الأسماء البارزة التي استحضرتها الكاتبة من الثّقافة الفرنسيّة أمثال: ((**شارل أزنافر**)) **Charles Aznavour (1924 – 2018)** ذو الأصول الأرمينيّة الفرنسيّة و((**إديتبياف**)) **Edith Piaf (1915 – 1963)** ذات الأصول الإيطاليّة الفرنسيّة المغربيّة، تركت بصماتها في سجلّ الأغنيّة الفرنسيّة بكلمات معبّرة أهمّها: **الحياة الورديّة (La Vie en rose)، لا لست نادمة على شيء (Non je ne regretted rien)، لبياف والبوهيمية (La bohéme) وخذوني (Emmenez moi) لأزنفور.**

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص66.

[3] شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر (أنساق الغيريّة في السّرد العربي)، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص183.

وقد اقتحم المغنيّان / الشّاعران مجال الأغنيّة وكتابة الكلمات في الثّلاثينيّات من القرن العشرين، ممّا يجعلنا نتساءل: **هل ما تزال مدينة الجزائر تحتفظ بذخيرتها مع تعدّد المبدعين وتنوّع الأساليب الإبداعيّة في وقتنا الحاضر؟**، وعلى كلّ فإنّ إبداعات "**بياف**" و"**أزنفور**" تختزل معاني الإقصاء والتّهميش والحزن والألم من جهة، ومعاني الإصرار والثّقة في النّفس من جهة أخرى.

استعملت آمال وهي تحكي تجاربها، المثل الفرنسي « **Tout ce qui ne te tue pas te rend plus fort**» **ومعناه: «أنّ كلّ ما لا يقتلك يجعلك أقوى»**[1]، حضور هذا المثل الفرنسي في الرّواية يعكس أثره البالغ في نفسيّة آمال، فالإنسان قد يتأثّر ويتألّم ويتحسّر من وضعيّات وحالات ومواقف، لكن تجاربه تلك تشحذ قدراته وتزيده قوّة وصلابة.

تحضر اللّغة الفرنسيّة في العديد من النّصوص الرّوائيّة، وهي لغة شريحة كبيرة من المجتمع الجزائري، إذ يعدّ الجهل بها نوعا من التّخلّف والأميّة، كما أصبح التّداخل اللّفظي بين اللّغات ينحت لغة هجينة كتابة ونطقا في النّصوص الرّوائيّة. وعليه يؤكّد حضور اللّغة الفرنسيّة في النّص الرّوائي أمرين: أوّلهما تمرير خطاب مشفّر تصبح فيه اللّغة بهذا الشّكل «**المرجع الأكثر دلالة على "الغيريّة" والاختلاف فهي مصدر الانغلاق الأوّل وسوء الفهم وأعطاب التّواصل، كما أنّها مصدر الثّراء والانفتاح و"العبور" الثّقافي**»[2]. وثانيها إظهار مدى تأثّر الذّات الجزائريّة بلغة الآخر، نتيجة ظروف تاريخيّة وسياسيّة وأيديولوجيّة عملت على ترسيخ اللّغة الفرنسيّة، فليس سهلا أن يقضي الجزائريّون على مخلّفات أكثر من قرن من الاستعمار الفرنسي في الجزائر، خاصّة في الأماكن التي شهدت تمركز المعمّرين كالمدن الكبرى[3].

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 45.

[2] ينظر، عبد الفتاح كيلوط، لسان آدم، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، (د.ط)، 1995 ص15 إلى 21.

[3] ينظر، عبد السّلام خلفي، اللّغة الأم وسلطة المأساة (مبحث في الوضعيّة اللغويّة والثّقافيّة في المغرب)، مطابع أمبريال الرباط، المغرب، (د.ط)، 2000، ص 39.

لكن مع ذلك تعتبر «**اللّهجات واللّغات الأخرى خزّانا لأشكال ثقافيّة من التّمثل، تزيد الهويّة والمعجم ثراء. لأنّ الآخر الدّاخلي متى وجد أنّ له مكانة بإمكانه تحقيق ذاته من خلال الإضافة التي يقدّمها، أصبح عامل تنوّع وتطور، أمّا التّمرّس خلف دعوات النّقاء العرقي أو النّقاء الثّقافي الأسطوري فلا يسعه إلاّ أن يزيد الطّين بلّة**»[1]. يخدم التّعدّد اللّغوي أغراضا كتحرّر الفكر عبر التّهجين بين ثقافتين مختلفتين، حيث يشكّل مزيجا بين اللّغة الأصل (الأم) واللّغة الوسيلة (الأجنبيّة) «**لتصبح إشكاليّة الثّنائيّة اللّغويّة أداة يعبّر بها الكاتب عن العوالم الدّاخليّة والخارجيّة، وعن بؤر التقاء الأنا بالآخر، ومن ثمّ تجاوز التّناقضات والرّؤى الأحاديّة من أجل خلق جماليّة جديدة تخدم البعد الحواري**»[2]، وتخلق لغة جديدة تتجاوز الأحادي الضّيق إلى التعدّد المختلف، ومن مركزيّة اللّغة إلى تعدّد الأصوات.

يحققّ التّنوع اللّغوي تجربة إبداعيّة ذات بعد جمالي جديد، تحرّر الأشكال التّعبيريّة من الرّكود إلى جماليّات الاختلاف والتعدّد، تخدم البعد الحواري، «**كان غادامير يقول بأنّنا عندما نكتب بلغة أخرى غير اللّغة – الأم فإنّ أفاق جوهريّة تنفتح أمام وعينا ونكشف أمورا ثريّة لا نألفها في لساننا القومي، وهي أمور تتيح لنا توسيع دائرة الاهتمام المعرفي والاطّلاع على عوالم أخرى [...] الهم الأيديولوجي هو الغالب في معاملتنا مع اللّغات الأخرى [...] ليست الكتابة باللّغات الأخرى عائقا سوى عند من تغلب عليه إرادة الانغلاق الهويّاتي مع أنّ الحياة برمتّها قائمة على التّواصل والتّعدّد والتّنوع**»[3]، فالتّعامل مع لغات أخرى يفتح أمام الفرد أفاقا رحبة للتّواصل والتّحاور والتّبادل.

---

[1] فيصل حصيد، "اللّغة والهويّة... جدل الثّابت والمتغيّر"، السّؤال عن الهويّة (في التأسيس... والنّقد... والمستقبل)– لمجموعة مؤلفين، ص213.

[2] حسن ازريزي، "تأسيس جماليّة الاختلاف بلغة الآخر في كتابات ما بعد الاستعمار"، دفاتر البحث العلمي رقم 10 تمثلات الأنا والآخر– كتاب لمجموعة مؤلفين، ص73.

[3] محمد شوقي الزّين، الذّات والآخر (تأمّلات معاصرة في العقل والسيّاسة والواقع) – مقاربات فكريّة، منشورات ضفاف بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص262 _ 263.

لم تخل رواية (**شطحات أنثى**) من العنصر الشّعري، سواء كان ذلك من خلال توظيف اللّغة الشّعريّة المحمّلة بالإيحاءات والرّموز، أو من خلال توظيف الصّورة الشّعريّة أو المقتطفات الشّعريّة، التي تقف بموازاة المشهد السّردي، فاللّغة الشّعريّة «**لغة تكثيف وغرابة، لغة تؤلّف ما لا يأتلف، تصدم، تعبر إلى حيث الاندهاش والسّحر، وتستخدم كلّ ما تتيحه اللّغة من فضاءات وإمكانات، كالمجاز والاستعارة، والأسطورة والرّمز، وكلّ ما توحي به من تجريد ومن إمكانات جماليّة وفكريّة**»[1]. وقد يعود هذا الحضور الشّعري في الرّواية، إلى اهتمام **عيون ليلى** بالشّعر، باعتبار أنّها تكتب خواطر شعريّة، ويعكس «**ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبيّة: في النّص لا نتعرف على شكل الرّواية أو شكل الشّعر أو شكل المحاولة النّقديّة**»[2]. فلم تعد الفواصل بين الأجناس الأدبيّة بتلك الصّرامة السّابقة.

يتجلّى هذا الحضور الشّعري في مواضيع عدّة نذكر منها، قول آمال وبلغة شاعريّة «**في هذه المدينة النّائمة في غرب الجزائر ولدت.. وولدت أيضا انكساراتي..**

هناك تركت في أزقّتها جزءا من طفولتي.. من ذاكرتي.. من جنوني ومن عذابي..

إنّها.. إنّها أمي. أتراني أخاف اليتم إلى هذا الحدّ؟! حتّى ألبس المدينة التي ولدت بها وأسميتها أمي.. أتراه الظّمأ العاطفي الذي ينفث من جسدي كأعواد البخور يجعلني أراهن في سرّي وعلانيتي على أنّها وحدها الباقيّة.. وأنّ كلّ الأجساد الأخرى راحلة لا محالة..

أتراه عطشي إلى البراءة يشعل فيّ فتيل النّار [...] هكذا تظلم وهران.. وأظلم أنا الأخرى..»[3]. تقترب لغة هذا المقطع من لغة الشّعر في تعبيراته المجازيّة: المدينة التي تنام على الانكسارات التي تولد، ألبس المدينة، والظمأ العاطفي، والعطش إلى البراءة وغيرها من الاستعارات والكنايات والتّشبيهات التي تصوّر الوضع المأساوي لآمال.

---

[1] عمري بنو هاشم، التجريب في الرّواية المغاربية (الرّهان على منجزات الرّواية العالميّة)، ص143.

[2] رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط2، 1986، ص48.

[3] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 12.

استحضار الرّوائيّة لهذا النّوع من التّعابير في إطار النّص يجسّد عوالم الأعماق بكلّ صراعاته، ويعكس مدى «**اندماجها العاطفي وتلاقح مشاعرها لحظة الإبداع مع سحر مفعول كلّ كلمة موحيّة، وتركيب يستهدف من خلاله قائله قارئا ما**»[1]، وهو ما يعني أنّ الرّوائيّة في الواقع «**قارئة مستهدفة لم تتمكّن من التّخلص من سحر الكلمات التي تتسرّب إلى قاموسها اللّغوي من لا شعورها المخزّن إلى شعورها الواعي وفي الوقت نفسه هي قارئة تتعامل مع مقروءاتها المتعدّدة بامتيّاز**»[2].

وفي موضع آخر تذكر السّاردة مقطعا شعريّا من قصيدة "**رباعيّات الخيام**" التي غنّتها **أم كلثوم**: «**سمعت صوتا هاتفا في السّحر**

نادى من الغيب غفاة البشر

هبوا املأوا كأس المنى

قبل أن تملأ كأس العمر كف القدر

القلب قد أضناه عشق الجمال

والصدر قد ضاق بما لا يقال

يا رب هل يرضيك هذا الظّمأ

والماء ينساب أمامي الزّلال

آه يا ظمئي من يرويني..»[3].

---

[1] ناصر معماش، النّص الشّعري النّسوي العربي الجزائري، ص51.

[2] المرجع نفسه، ص،ن.

[3] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص42.

لقد اختصر هذا المقطع من رباعيّات الخيّام، الحالة النّفسيّة التي تعيشها الذّات / آمال من جرّاء التّجاهل الذي تقرأه في نظرات أبيها وتصرّفاته وكلامه، فالتّجاهل هو شكل من أشكال العنف النّفسي «**الذي لا يتّسم بالقيّام بأيّ فعل تنفيذي بل يقتصر على الاستهتار والازدراء واستعمال وسائل يراد بها طمس شخصيّة الضّحيّة أو إضعاف قدراتها الجسديّة أو العقليّة ممّا يحدث سلبيّا في الحياة الهانئة وقيّامها بنشاطاتها الطبيعيّة**»[1]، ويكون العنف النّفسي مباشرا أو غير مباشر كالتّهديد والإذلال والشّتم والاستهزاء والإهمال واللامبالاة والتّخويف وعدم الاعتراف...

وفي موضع آخر توظّف **عيون ليلى** أبياتا شعريّة نسجتها آمال وتذكرها على لسانها وتهديها إلى حبيبها عمر، تقول:

«كما عوّدتني

أفيق على نبض كلّ يوم

وتحمل لي خيوط الصّباح

فأهوي إلى صدر الظّلام ما أريد

فأترك ذاك الشّعاع يفيق

وأصلب ذاك من حبل الوريد

كما عوّدتني

في كفيّك أغسل وجه الغسق

أمسح أوراق الشّجر.. أرتّب موعد ذاك الشّفق

[1] سوسن شاكر مجيد، العنف والطفولة – دراسة نفسيّة –، دار الصفاى، عمان، الأردن، (د.ط)، 2008، ص37.

وأحنيه قليلا ظهر القمر

على غيم عطر عتيد

كما عوّدتني

أرمي بروحي في رحاب الفضاء

وكلّي ثقة.. وكلّي أمان

بأنّ يديك بطول البراري وطول البحار

تزيد.. تزيد

وأنّ راحتيك سرير من ريش

تلقفني بحبّ.. كفرحة طفل بأيّام عيد»[1].

إنّ هذا الشّاهد الشّعري يعكس أمرين: أولها تماهي صوت الأنا الرّوائيّة بصوت الأنا آمال في كتابتهما للشّعر، ما يدلّ على توحّد البطلة مع الرّوائيّة، والثّاني هو أنّ توظيفها لهذا المقطع الشّعري جاء عاكسا لحالة الحبّ، التي عاشتها آمال، كما يعبّر عن جمال الحياة التي عاشتها في فترة تواجدها مع عمر في منزل عمّتها.

وجاء توظيف الرّوائيّة للشّعر ضمن الرّواية لكسر ذلك النّمط التّقليدي للنّص الرّوائي والتّعبير عن المشاكل التي تفاقمت في حياة الذّات / آمال، وفق مستويات متباينة، وكان الشّعر فيها بديلا للصّور التّعبيريّة اللّغويّة، لما يحمله في مضامينه من انزياحات، تترك للكاتب الحريّة في التّعبير، كما تترك للمتلقّي المجال للقراءة، والكشف عن الدّلالات المخبّئة تحت جسد النّص.

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص84 – 85.

لقد أفضى الاشتغال اللّغوي على الفصحى، والعاميّة، والأجنبيّة، واللّغة الشّعريّة، إلى تنوّع في الأسلوب، وتعدّد في الرّؤى، وكذا أكسب تجربة الكاتبة خصوصيّة، إذ اتّخذت فيها من ثنائيّة المرأة والرّجل مصدر إبداعها، من خلال كشفها عن العلاقة المضطربة بين الجنسين وهكذا «**يتّضح أنّ هذه الرّواية لا تتبنّى الأحاديّة على مستوى البناء والدّلالة، بل تركّز على تركيب معقّد يتداخل فيه الشّعوري واللاشعوري وتتواشّج فيه اللّغات ومستويات السّرد**»[1] لتحديد موقف من الآخر والعالم.

ورصدنا جملة من الملاحظات بخصوص لغة **(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى:**

- ✓ مسترسلة قريبة من الواقع، لأنّ أغلب استعاراتها كانت بسيطة تغيب فيها الحيلة الأدبيّة التي تتّصف بها أغلب الأقلام الإبداعيّة، وقوّة التّعابير التي تجعل من النّسيج النّصي يغرق في الإغراء البلاغي الذي يلبس النّص تحفة فنيّة تخرجه من ذلك التّنميط الجاهز.
- ✓ المباشرة في الطّرح، ومنه يقلّ البحث عمّا وراء النّسيج النّصي والغوص في أعماقه للكشف عن المعاني المضمرة أو المحتجبة وراء ركام الكلمات والتّراكيب والبلاغات.
- ✓ يميل التّشكيل اللّغوي للرّواية إلى البوح الذّاتي، حيث طغت تقنيّة المونولوج التي احتوت أوجاع البطلة وصوّرت معاناتها النّفسيّة بكثير من التّفاصيل والتّكرار والتّركيز.
- ✓ استفادة الرّوائيّة من أسلوب الخاطرة والمناجاة في نقل أحاسيس البطلة، وقلقها وتساؤلاتها حول محيطها الأسرّي وحول وطنها.

بعد حديثنا عن العنف الذّكوري والاضطهاد الاجتماعي الذي مارسته السّلطة الذّكوريّة على الذّات الأنثوية في رواية **(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى**، سننتقل في المبحث الأخير إلى الاشتغال على عتبة العنوان، والكشف عن وعي الكاتبة بهذه العتبة ودورها في تكثيف الدّلالة وتوجيه القراءة.

[1] أحمد اليابوري، دينامية النص الروائي، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1993، ص77.

المبحث الثّالث: (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى / الصّوت الأنثويّ والحبّ المفقود

منذ أكثر من نصف قرن من الزّمن والدّراسات السّيميائيّة تشهد رواجا في كافّة المجالات حتّى طغت المؤلّفات التي تبحث في العلامة وأصنافها على غيرها من الأبحاث وذلك نظرا لشموليّة هذا العلم الذي بات من الممكن بواسطته التّطرّق لأيّ موضوع أدبيّ أو فكريّ أو ثقافيّ من زاوية سيميائيّة فظهرت دراسات لا تحصى في اللّغة والبلاغة وعلم الجمال وغيرها من العلوم تعتمد عليه، وتستند لمفاهيمه، فهو علم قائم على مصطلحات متنوّعة يمكن الاستفادة منها في دراسة العتبات، وكان العنوان من أهم العتبات النّصيّة التي سعت السّيمياء إلى تحليل بنيته ودلالته باعتباره مفتاحا أساسا يتسلّح به القارئ للولوج إلى عالم النّص قصد فهمه واستنطاقه وتأويله.

وبناء على ذلك يكون العنوان هو النّص الموازي الذي يواجه القارئ أثناء تفاعله مع النّص الإبداعي، كونه ليس مجرّد مادّة إعلانيّة فقط، بل هو خطاب إبداعي يحمل في أعماقه رسالة تختزل مضمون النّص، وهذا يتأتّى من مراعاة أمرين مهمّين، الدّقة في نسجه والجمال في تشكيله.

العنوان إذن بنية عامّة قابلة للتّحليل والشّرح قصد الغوص في الأعماق من أجل كشف مقاصد النّص، وعليه سنحاول في هذا المبحث أن نسلّط الضّوء على عنوان رواية **(شطحات أنثى)** لـ: **عيون ليلى**، وسنبيّن كيف انتقلت العنونة من التّركيز على الصّورة اللّغويّة والبنية الحرفيّة التّقريريّة المباشرة إلى الصّورة البصريّة ذات الوظائف الدّلاليّة المتماشيّة مع التّحديث.

لنتساءل الآن: ما هي الدّلالات التي يحملها هذا العنوان؟ وهل جاء منسجما مع مضمون النّص؟.

عيون ليلى أستاذة في العلوم الوثائقيّة من وهران عملت في الصّحافة سابقا، انتقلت إلى التّدريس منذ عام **2010**، لها كتابات في بعض الخواطر الشّعريّة، أمّا في الجانب السّردي فكانت روايتها **(شطحات**

أنثى) أوّل ما كتبت، وهي رواية تبحث في الهويّة عن طريق تجسيد معاناة الأنثى الخاصّة واكتشاف الذّات الأنثويّة وتحرير الدّاخل من ردود الأفعال.

هي رواية تحكي عن الصّبيّة آمال التي عاشت العديد من الانكسارات منذ أن كانت طفلة ومنذ أن شاء القدر أن يخطّ كل شطحات الآلام والأوجاع على صفحات حياتها، وكانت أولى مآسيها لامبالاة والدها "**عبد الصّمد الهبري**"، وثانيها حبّها لابن عمّتها الذي فجّر نفسه في زمن العشريّة السّوداء نتيجة اعتقاداته الخاطئة، وأخيرا اكتشافها بأنّها ابنة غير شرعيّة ولدت نتيجة خطأ ارتكبته والدتها مع **عبد المؤمن البيدري** والدها البيولوجي.

يعدّ العنوان المبنى الأوّلي الذي يختصر مضامين النّص، كما يعدّ العتبة الأولى التي تسبح فيها دلالات النّسيج النّصي، ولفهمه فهما جيّدا وتشريحه وإدراك معانيه لابدّ من فكّ شفراته بالعودة إلى النّص وتعريّة خطاباته، أي من خلال «**قراءة العنوان في النّص وقراءة النّص في العنوان**»[1] حتّى نتمكن من كشف أسرار النّص، فالعنوان بهذا الشّكل أصبح استراتيجيّة خاصّة لها خصوصيّات ومكوّنات تدخل في إطار التّجريب المتّكئ على آليّات التّكثيف الدّلالي الذي يؤدّي دور المنبّه الذي يثير استجابة القارئ، ليحرّك بداخله الرّغبة في قراءة النّص.

1/ تشكّل الذّات الأنثويّة في الملفوظ النّصي:

قبل الحديث عن العنوان وماهيّته كان من الضّروري أن نبدأ باسم الكاتبة الفعليّة "**عيون ليلى**" المثبّت على الغلاف، والذي يشكّل حقيقة لـ "**الأنا**" **الكاتبة**، وهو ضمير فعلي يقع خارج النّص ويتودّد إليه، ويحوم حوله دلاليّا ولا يقع فيه، لأنّه يمثّل الحدّ الفاصل بين **الأنا الكاتبة** التي تمثّل الشّخص المادّي الذي يتحمّل مسؤولية النّص الفعليّة، **والأنا الرّوائيّة** التي تمثّل مخلوقات خياليّة تنسجها الأنا الكاتبة من أجل خلق نص متعدّد الشخصيّات والحوارات والآراء. وعليه فـ «**السّارد ليس أبدا الكاتب ... ولكنّه دور مخلق ومتبنى من طرف الكاتب... فهو شخصيّة متخيّلة – أو كائن من ورق – شأنّه في ذلك شأن باقي الشّخصيّات الرّوائيّة**

[1] فارس توفيق البيل، الرواية الخليجية (قراءة في الأنساق الثّقافيّة)، ص53.

الأخرى، يتوسّل بها المؤلّف، وهو يؤسّس عمله الحكائي لينوب عنه في سرد المحكي وتمرير خطابه الأيديولوجي، وأيضا ممارسة لعبة الإيهام بواقعيّة ما يرى»[1].

بناء على ذلك يعتبر النّص فضاء متخيّلا، وموضوعا محكيّا، وقصّة منتظمة، وتاريخا يستعاد داخل الفعل السّردي، منسوجا من طرف الذّات الكاتبة، لتأتي بعدها الذّات السّاردة كي تعيد تشكيله سرديّا، وتعيد تنظيمه حبكيّا، ما دامت الحبكة هي الوسيط الذي يعيد تنظيم الأحداث كما يرى "**بول ريكور**"، إذ يقول: «**أرى في الحبكة التي نختلقها الوسيط المميّز الذي به نعيد تشكيل تجاربنا الزّمنيّة**»[2].

وقد حاول "**نجيب العمامي**" التّمييز بين "**الأنا الكاتبة**" و"**الأنا الرّوائيّة**" مشيرا إلى الخلط الذي وقعت فيه "**يمنى العيد**" في كتابها **(تقنيّات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيويّ)** حيث كانت توظّف مصطلح "**الرّاوي**"، و"**الكاتب**"، ليدلاّ على مفهوم واحد، فكأنّهما مصطلحان مختلفان لمفهوم واحد، يقول "**نجيب العمامي**" على الرّغم من أنّ لكلّ مصطلح مفهومه الخاص[3].

ويحدث لنا مثل هذا الخلط في رواية **(شطحات أنثى)**، حيث نحسّ بأنّ الأنا الكاتبة "**عيون ليلى**" هي نفسها الأنا الروائيّة" **آمال**"، وهو ما يمكن أن ندرجه ضمن ما قالته "**جوليا كريستيفا**" عن المؤلّف، بأنّه وهو في حوار مع النّص ينتقل ضمنيّا من الذّات الكاتبة التي تحرّر النّص إلى الذّات السّاردة التي تلعب دور الشخصيّات والحوارات والأدوار التي يشترط تواجدها بداخل النّص[4]، وعليه جاء اسم الكاتبة هنا ليمثّل اسقاطا للخارجي/الثّقافي على الدّاخلي/الرّوائي باعتباره

---

[1] عبد العالي بوطيب، "مفهوم الرؤيّة السرديّة في الخطاب الروائي"، مجلة فصول، مصر، ع4، 1992، ص 68 – 69.

[2] حاتم الورفلي، بول ريكور...الهوية والسرد، ص59.

[3] ينظر، محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات في تونس)، دار محمد الحامي سوسة، تونس، ط1، 2001، ص 8 – 9.

[4] ينظر، محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية المعاصرة (1976 – 1986)، دار صامد، تونس، ط1، 2003 ص 248.

هو ممثّل العمل الإبداعي ومنتجه وخالق العمل التّخيلي الذي يبني من خلاله المكوّنات السّرديّة التي تمنح للنّص بعده الجمالي.

2/ العنوان (شطحات أنثى) وفضح الهامش النّسوي:

يعدّ العنوان اسما شخصيّا للنّص باعتباره علامة مركزيّة تؤطّر للنّسق الاستعاري داخل الرّواية، فهو نظام سيميائي ذو «**أبعاد دلاليّة وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبّع دلالاته ومحاولة فك شفراته الرّامزة**»[1]، ومن يقرأ عنوان **(شطحات أنثى)** للوهلة الأولى يعتقد أنّ **عيون ليلى** كتبت رواية كلاسيكيّة تقليديّة بعيدة عن التّجديد، لأنّ العنوان من النّاحيّة التّركيبيّة يبدو سليما ومفهوما ليس بحاجة إلى أي تأويل أو أيّ قراءة ثانيّة، فلا نقع على انزيّاح أو حذف يجعلنا نحسّ بأنّها خرجت من الأطر المألوفة وتجاوزت التّقاليد السّائدة.

وهو ما يخلق الانسجام داخل هذه الرّواية التي تقرّ بوهم البساطة والتّقريريّة ظاهريّا، وتؤكّد الحقيقة الإشكاليّة في باطنها، فالمتمعّن في المتن الحكائي جيّدا يجد أمورا لا تطفو فوق السّطح فمدلول كلمة الشّطحات خرج من معناه المعجمي إلى المعنى الإيحائي، حيث أصبح لا يدلّ على الرّقص، وإنّما يدلّ على الحركة، وهذه الحركة لا تعدو أن تكون مؤشّرا ثقافيّا دالاّ على ما تحيل إليه هذه اللّفظة من تفرّعات دلاليّة، تحمل في مضامينها معنى اللاّثبات، واللاّاستقرار والاضطراب، واللاّانسجام.

وتذهب كلمة **(شطحات)** في بعدها الدّلالي إلى البحث في معنى الوجود الأنثويّ المغيّب في الأوساط العربيّة، فالمرأة تعيش حالة من الإقصاء المادّي والمعنويّ، تفرضها عليها سلطة المجتمع، كما تزيد لفظة **(شطحات)** في تعميق جروح المرأة، وتؤكّد على وجود رغبة في الثّورة على الوضع السّائد، خروجا من سلطة الصّمت إلى سلطة البوح والشّطح التي مارستها آمال على النّظم الاجتماعية التّي أجازت قمعها وسجنها ضمن عادات وأعراف اتّخذت شكل المقدّس.

[1] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 12.

تعني آمال كدلالة رامزة للأمل، كسر الحواجز، وخلق ظروف بيئيّة مغايرة تنقلها من ماضي ذاتٍ مقموعة وصامتة إلى حاضر ذاتٍ متمرّدة ومحتجّة، وهذا التّحوّل من البكم إلى الكلام ومن الغيّاب إلى الحضور، يستنطقه النّص باستخدام لغويّ محرّض ومنزاح عن استعماله المعجمي.

وعلى هذا الأساس، إذا كان العنوان **(شطحات أنثى)** من النّاحيّة التّركيبيّة مستوحى من النّمط التّقليدي الذي يتّصف بالمباشرة والتّقريريّة والبساطة، فإنّه من النّاحيّة الوظيفيّة والدّلاليّة يحتاج إلى قراءة ثانيّة وتأويل لمعاني النّص، لأنّه لم يكن يقصد به الرّقص الذي تؤدّيه الأنثى وإنّما هو عنوان يبحث في دلالات أخرى تخصّ معاناة الأنثى في المجتمع الذي هضم حقّها.

يتكوّن العنوان **(شطحات أنثى)** من دالّين هما **(شطحات)** و**(أنثى)** تجمع بينهما الإضافة (المضاف والمضاف إليه)، وهذه الإضافة هي التي ألغت الحدود بينهما حتّى أصبحا دالاّ واحدا كون الشّطحات غالبا ما كانت تقترن بالأنثى، وكذلك في العنوان تعكس لفظة الأنثى ما يدور داخل المتن، وهو أنّ المتن يحكي عن الأنثى وانشغالاتها ومدى تمكّنها من إثبات وجودها وتجاوزها لذلك السيّاج الذي حوّطها به المجتمع الذّكوري.

كما نجد في العنوان غيّابا صياغيّا وعلى الأرجح هو المبتدأ، فالأصل في العنوان **(هذه شطحات أنثى)**، واسم الإشارة **(هذه)** على ما يبدو له وظيفة حيويّة أدخلت العنوان في زئبقيّة الطّرح والتّساؤل عن أي شطحات أنثى تتحدّث الرّوائيّة؟ فالكلمتان جاءتا نكرتين ما يعني أنّ العنوان يحمل دلالة ذهنيّة على شيء غير معروف، فوجدنا بعد الاطّلاع على مضمون الرّواية أنّ الشّطحات التي تتحدّث عنها **عيون ليلى** تعكس كلّ تلك التّقلبات التي تعيشها الأنثى التي شغلت حيّز روايتها، منطلقة في توصيفها لهذا العنوان من مقتضيات الواقع الملموس إلى الخيال الذي يضفي على النّص مقوّمات جديدة، ما يثير تساؤلات كثيرة تحفّز القارئ على افتراض صورة لهذه الأنثى وتخييل ملامحها، ومن خلال الاحتكام إلى الخلفيّات المعرفيّة

والقرائن النّصيّة يتبيّن أنّ الأنثى التي يتحدّث عنها النّص هي أنثى في عنفوان شبابها تعاني من الوجع والقهر والتّجاهل.

تقول بطلة الرّواية آمال وهي تناجي الخلاص من هذا الحزن «**منهك هذا الرّجاء حينما تتلقّفه أذرع البوليسية وهي ترسم معاناتي بدقّة عدسة تصوير رقميّة.. بل تتجاوز ذلك إلى الدّخول في لحمة الأشياء التي قد تمنح صبيّة مجرّد شعور بائس بالفرح، بالأمل بالحبور. صعب أن يمنحك أحدهم طردا من الحزن ملفوفا كهديّة**»[1]، فالأنثى هنا واقعة تحت هيمنة نسق ثقافي أيديولوجي ما فرضته ظروف اجتماعيّة محدّدة، تجعلنا نطرح تساؤلات عدّة في غاية الأهميّة هي: ما هي الظّروف التي تعيشها الأنثى في هذه الرّواية؟ ومن هذه الأنثى؟ ولماذا قالت أنثى ولم تذكر اسمها؟

جاء عنوان (**شطحات أنثى**) عاكسا لفضاء تقني ترميزي أكثر ممّا هو فضاء إنشائي لما يحمله من «**الأدلّة اللّغويّة [...] التي يمكن أن تثبت في مقدّمة نص لتعيينه، وبيان محتواه الشّامل، وإغواء الجمهور المستهدف**»[2]، فهو شفرة تحتاج إلى التّفكيك لمقاربة واقع الأنثى المهمّشة، وتعميق الوعي المعرفي الجمالي بحقيقة المرأة في العالم العربي، وهي نتيجة حتميّة اعتاد القارئ الوصول إليها في معظم المتون الرّوايّة التي تكتبها المرأة، حيث يتم فيها التّمركز حول الذّات، والتّمركز حول الذّات في الرّواية النّسائيّة يعني الكتابة عن انشغالات المرأة وهمومها.

فحرص الرّوائيّة على عدم ذكر اسم الأنثى في العنوان غرضه «**غواية المتلقّي واصطيّاده وإثارة أفق انتظاره لسرد يلتمس الأنوثة، والحديث عن الجسد الأنثويّ**»[3]، ويمثّل أيضا «**دلالة على تلاشي البطولة بالمعنى الشّخصي والفردي، وهي بطولة موصولة بالإيمان الشّعبي والخرافي**

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 15.

[2] GérardGenette, seuils, éd seuil,1989, p73.

[3] عبد الحكيم باقيس، العنونة وتحوّلات الخطاب في الرّواية اليمنيّة ، علامات في النّقد، ج68، النّادي الأدبي الثّقافي، جدة السعودية، مج: 17، (د.ط)، 2009، ص386.

بالمنقذ والقائد والزّعيم، ولهذا فإنّ غيّابها هو نتاح انكسارها وتضاؤل القناعة بها»[1]، كما يهدف أيضا عدم ذكر اسم الشّخصيّة في العنوان إلى تحفير القارئ على قراءة الرّواية ليتعرّف على هويّتها ومسارها في الحياة. كما يرجع أيضا عدم ذكر اسم محدّد للأنثى في العنوان إلى أنّ الرّوائيّة ترمي إلى تعميم الظّاهرة على النّساء دون تحديد هاته أو تلك.

ويمكن أيضا أن يعني طمس اللهويّة كون الاسم أحد دعائم الهويّة، وغيّابه هو بمثابة تغييب لهذه الأنثى المتحدّث عنها تغييبا وجوديّا وفعليّا في دائرة الحياة الفاعلة، لأنّ إسقاط الاسم عن الأنثى هو دلالة على عدم الاكتراث بحياتها ودلالة على حياة بلا معنى، بهذا الشكّل تكون الأنثى في هذه الرّواية تعيش أزمة وجود وحالة قلق.

وعليه تكون الأنثى الحاضرة على مستوى المتن وعلى مستوى العنوان، هي الشّخصيّة الرّئيسة التي تتمركز حولها الأحداث، كما هي عصب الرّواية التي كانت تعمل على كسر النّسق المهيمن وكسب سلطة الذّات الأنثويّة للذّات نفسها، باعتبارها أنثى مؤسّسة للفعل ومنجزه، وبوصفها تمثّل القيمة المهيمنة في الرّواية كلّها.

قصدت الرّوائيّة بالأنثى آمال بيان ما عانته كلّ النّساء من «**جهل الرّجل وقسوته والعلاقات الأسريّة التي كانت تنظر إلى الرّجل نظرة فيها رهبة وتقديس، ومن هذا النّسيج المعقّد تكوّنت الجوانب المتعدّدة لقهر هذه المرأة**»[2]، وهو ما أدّى إلى صعوبات في تحقيق النّساء ذواتهنّ في مجتمع اجتماعيّ، وثقافيّ، واقتصاديّ، وسياسيّ، رفض أن تتواجدنّ فيه، فمنذ ولادتهنّ وهنّ يواجهن أمواج الحياة الصّاخبة لإثبات ذواتهنّ وانتزاع الاعتراف بهنّ في وسط مختنق بسطوة المحظورات.

---

[1] زيّاد صالح، الرّواية العربية والتّنوير (قراءة في نماذج مختارة)، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص239.

[2] أوريدة عبود، "صوت المرأة في روايات عبد الملك مرتاض"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج7، ع11، 2012، ص156 https://www.asjp.cerist.dz/en/article/20176، 25/ 1/ 2019، 19:08سا.

تمثّل إذن آمال التي تحكي عنها الرّوائيّة في متنها من البداية إلى النّهاية كل هؤلاء النّسوة ويتّضح ذلك في قول الرّوائيّة على لسان بطلة روايتها: «**وكلّ النّهايات المعلّقة تصنع في داخلي بدائل الخذلان.. ووجهي الطّفولي يشي أنّ الحزن قد حجز له مقعدا في الصّفوف المتقدّمة من الخواء.. في النّهاية خاوية سمائي من كلّ الأشياء الصّغيرة التي تأشّر أنّك والدي وكفى.. في ديانتي أردتك ربّا أركع تحت قداسيّة نواميسه.. أرتّل بسخاء تراتيل طقوسه.. بكلّ بساطة اشتهيت أن تكون والدي**»[1]. تمثّل هذه العبارات النّابعة من الذّات الأنثويّة رد فعل الأنثى آمال على ممارسة التّجاهل الذي مارسه والدها ضدّها، «**يعني ذلك أنّ المرأة وقعت تحت هيمنة نسق اجتماعي أيديولوجي محدّد سلفا وأنّ العنوان بصفاته تلك يعمل على كسر ذلك النّسق، وكسب سلطة كبيرة يفرض بواسطتها هيمنته على القارئ بتأسيسه فعلا منجزا، يسدّ الفجوات الدّلاليّة التي يضعها أمامه عبر تساؤلات يفرضها عليه**»[2]. حاولت الأنثى / آمال التّخفيف عن وجعها في نص الرّوية مثلما حاولت **عيون ليلى** بالكتابة المطالبة بحقوق كل أنثى مهمّشة وسعت إلى إثبات وجودها فعلا وكلمة.

جاء العنوان **(شطحات أنثى)** كـ «**تجميع مكثّف لدلالات النّص، إن البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتم ترددها في مقاطع النّص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان وتقليبا له في صورة مختلفة**»[3]، لكن لو كان العنوان **(شطحات نون)** مثلا لكان أبلغ من وجهة نظرنا حيث تترك للقارئ سرّ التّقدير للدّوال الخفيّة والنّائمة تحت حرف النّون وجسد النّص وبهذا تكون قد جذبت انتباه القارئ وشوّقته لطرح الأسئلة التي لا يجد لها إجابات إلاّ إذا دخل عالم النّص.

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص28.

[2] عصام واصل، الرواية النّسويّة العربيّة (مساءلة الأنساق وتقويض المركزيّة)، دار كنوز المعرفة للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2018، ص46.

[3] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم) علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص134.

بناء على ذلك يكون العنوان **(شطحات أنثى)** عنوانا مستفزّا إلى حدّ بعيد، لأنّ الشّطحات التي تتحدّث عنها **عيون ليلى** شبيهة بتلك الشّطحات التي يتحدّث عنها العرفاء والتي يقصدون بها البوح بما يجب أن يبقى مكتوما، أي التّصريح بعقيدتهم والجهر بأسرارهم، فمن كشف النّقاب عن تلك العقيدة (وحدة الموجود) أو علاقتهم بالله قالوا بأنّه شطح، فقد باح بسرّ لا ينبغي البوح به، ويتم معاقبته لكشف ذلك السّر[1].

من المؤكّد أنّ النّبرة المتعاليّة والسّاخرة التي تسم هذه الكلمة، تبرّر فجوات التّوتّر النّاطقة لمعانيها، وتوحي بالدّلالة الصوفيّة لمعنى كلمة شطحات مفهوما «**يجعل العرفان الصّوفي شأنا من شؤون الخاصّة لا يجب البوح به للعامّة**»[2]، وإن تمّ البوح به فهو يطلق عليه زلاّت المتصوّفة وبوحهم أثناء التوحدّ، وهم في أوجّ حالة الإشراق والمكاشفة بملفوظات عن غير أمر إلهيّ وهو ما يمثّل تمرّدا على السّلطة الإلهيّة بالنّسبة للشّطح عند المتصوّفة.

اختارت الرّوائيّة **عيون ليلى** لفظة شطحات لتكون مدلولا يعكس مضمون روايتها، وتظهر كمعادل موضوعي للقهر والظّلم والتّجاهل والصّمت، إضافة إلى البوح بما كان مسكوتا عنه، فكلمة الشّطحات تعكس الفضاء النّفسي للسّاردة، التي تتوق إلى التّحرّر، تحرّر الذّات الأنثويّة من عنف المجتمع وسطوة الرّجل، الذي يستسيغ إدانة الذّات الأنثويّة بشتّى الوسائل، كما يعكس تمرّدا على السّلطة الذّكوريّة.

يتجلّى هذا القهر المتبوع بالبوح في بطلة الرّواية "**آمال**" التي عاشت لمدة ستّة وعشرون سنة حالة يأس وحرمان وتجاهل من طرف والدها "**عبد الصّمد الهبري**": «**صعب أن تدرك أنّك تخسر أدنى حقوقك الطّبيعيّة في معركة فرضت عليك .. طرفاها غير متعادلين أبدا .. والد وابنته .. لا أدري؟ ولكنّني لم أتصوّر نفسي ولو للحظة واحدة أن أكون طرفا في نزاع**

---

[1] البراءة والولاية bara'a and wilayah، "ما معنى الشطح عند العرفاء؟"، 17 ماي 2013، 04:45سا https://m.facebook.com، 14 فيفري 2017، 23:23 سا.

[2] نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتّأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص31.

مع والدي»[1]. تعيش "**آمال**" حالة صراع حادّة مع والدها، وتجهل دواعي هذا النّفور، وكلّ ما تعرفه أنّها كادت أن تتسبّب في موت أمّها وهي في بطنها، لكنّها تمسّكت بها وشاء القدر أن تنجو الأم والابنة معا.

ونحن نتتبع أحداث الرّواية نكتشف سرّا خطيرا تمّ حجبه والصّمت عنه هو أنّ آمال ابنة لرجل آخر يدعى "**عبد المؤمن البيدري**" يقطن في قرية بيدر[2]، ولم تستطع الأم أن تبوح بهذا السّر إلاّ بعد محاولة آمال الانتحار بسبب التّجاهل المبالغ فيه من طرف والدها "**عبد الصّمد الهبري**" الذي ترعرعت في بيته ولم يحضنها يوما.

تجسّد هنا البوح الشّبيه ببوح العرفاء بأسرار عقيدتهم، «**بمعنى أنّ حال الغيبة والسّكر استولت عليه، حتّى تكلّم بما ليس له الكلام**»[3]، لكن هذا البوح في الرّواية كان فيه معاتبة وراحة في الوقت نفسه، لأنّ آمال من جهة عاتبت والدتها التي تركتها لمدّة ستّة وعشرون ربيعا وهي تعاني القهر والظّلم والتّجاهل[4]، ومن جهة أخرى هي «**سعيدة بهذا الحزن الممطر..**»[5] لأنّه هو الذي منحها انتمائها وهويّتها وحقيقة وجودها: «**أخيرا واجهني النّد للنّد.. رجلا لامرأة.. لطالما بعث إليّ بإشاراته التي لم أفهمها.. نعم أنا مستعدّة للمواجهة.. مستعدّة لحكم القضاء.. مستعدّة أن أكتم أنفاس الآه.. الزّمن ليس انتقالا إلى الوراء.. هو نهر يتدفّق نحو الأمام.. أسفري لي يا حقيقة عن وجهك.. فما عدت أخاف من أحد..**»[6].

جاء العنوان (**شطحات أنثى**) إذن مؤسّسا لصوت الأنثى آمال والإعلان عن الحبّ المفقود بينها كابنة وبين والدها، «**إنّ العنوان يضع القارئ أمام حقيقة يفرضها بصيغته تلك، وتتمثّل**

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص16 – 17.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص 127.

[3] عبد الرحمن ابن خلدون، شقاء السائل لتهذيب المسائل، نشـ وتعـ: أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، المطبعة الكاثوليكيّة بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص49.

[4] ينظر، ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 129.

[5] ينظر، المصدر نفسه، ص 131.

[6] المصدر نفسه، ص 136.

هذه الحقيقة في أنّ علاقة الذّات بالذّوات الأخرى والمجتمع بكلّ مؤسّساته تقوم على الصّراع»[1]، وهو صراع المتناقضات / صراع الذّات مع الآخر، ليصبح الاتّصال بين الأب والابنة هي علاقة انفصال، كسرت النّسق الاجتماعي المألوف، ويكون هذا العنوان رمزا دالاّ على تمرّد الأنثى على السّلطة الأبويّة التي عملت على إلغاء دورها، وقمع حرّيتها من خلال مجابهتها لواقعها ورفع صوتها أمامه.

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ الرّوائيّة كانت تهدف إلى البوح بما يعتري مكنونات المرأة، وتجاوز جدار الصّمت، والتّوغل في أعماق النّفس للكشف عن أحداث كانت مدفونة في ركام الماضي[2] وكسر توقّع القارئ الثّابت أمام حميميّة الأبوّة، لتظهر العلاقة الأبويّة غير المتوقّعة، وبهذا يكون القارئ بحاجة إلى إعادة النّظر حول هذه العلاقة القيميّة الثّابتة، ليخلق تصوّرات جديدة مبنيّة على التّصريح غير المتوقّع من الكاتبة، والذي كانت تسعى من خلاله إلى إشراك القارئ في منجزها النّصي والتأكّيد على الشّرخ الحاصل بين آمال ووالدها، تقول آمال: «**لم أكن لأذكر قبل هذه الحادثة علاقتي بوالدي.. النّظر إلى الوراء يومها كان ليجعلني أخوض في نسبيّة الاحتمالات.. بحكم سني كانت العتمة حاجبا يمنع عني مخاطبة العقل، لم أكن لأشكّك ولو للحظة واحدة أنّ هذا الذي أسمّى ابنته لا يفيض تجاهي حبّا وحنانا!!**»[3]، وعليه ففعل الكينونة يعكس هنا تمفصلات النّبذ التي تؤكّد على العلاقة المتوتّرة بين الأب والابنة إلى درجة الانفصام.

لقد «**جسّدت الذّات في هذا السّياق صورة ثقافيّة نمطيّة سلبيّة عن الأب الذي يعتبر الابنة مجرّد جسد فقط، فلا يشاركها همّها، ولا يعمل إكساب العلاقة بينهما مزيدا من الشّفاهيّة والمصداقيّة، لتكون قائمة على الحبّ والمشاركة في كلّ شيء، وهذا الفعل الأبويّ قد زرع**

---

[1] عصام واصل، الرواية النّسويّة العربيّة (مساءلة الأنساق وتقويض المركزيّة)، ص48.

[2] ينظر، فريزة رافيل، "تمظهرات الكتابة في الخطاب الرّوائي النّسوي المغربي"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج11، ع23، 2016، ص79 https://www.asjp.cerist.dz/en/article/23604، 25/ 1/ 2019، 19:38سا.

[3] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 14 - 15.

اضطرابا نفسيّا وقلقا اجتماعيّا لدى الذّات»[1]، خرجت فيه العلاقة الأبويّة عن إطارها المألوف والمتمثّل في علاقة الأبوّة والحنان والأمان، إلى إطارها المحظور، والمتمثّل في علاقة التّجاهل واللاّمبالاة.

يتبيّن لنا ممّا تقدّم أنّ **(الشّطح)** الذي تتحدّث عنه الرّوائيّة هو معادل رمزي للصّمت الذي فرضته علاقات قيميّة على مجتمع منغلق يقمع حريّة المرأة في فعل ما تشاء، كما يمثّل تشظي الذّات الأنثويّة ونمطيّة المجتمع، الذي يحكم على الأنثى بالصّمت، الذي يجعلها تدخل في صراع نفسي مع ذاتها بشأن البوح والفضح أو البقاء والسّكوت إلى غاية الموت.

وتقرّر آمال ذات يوم أن تكتب رسالة لأبيها: «**وهناك جلست على مكتبي أخطّ الرّسالة.. لست أدري هل ستنصفني الكلمات أم ستذلّني.. كلّ شيء كئيب في داخلي!!..كيف لي أن أعللّ انتحاري؟؟ أنا التي كنت أؤمن بأنّ الرّضا بالقدر عبادة.. أنا التي كنت أتأفّف من كلّ الذين يضعون حدّا لحياتهم وكأنّهم يحدّون الله.. أمعقول أنّني سأخرج من الدّنيا كافرة؟؟؟.عن ماذا سأكتب؟ وماذا سأخلي.. في النّهاية لا أجد في حياتي غير الألم..**

تركت يديّ حرتّين في اختيّار بعض من الكلمات.. فكلّ لغة الضّاد لم تكن لتجسّد حجم الآه في كوامني!!»[2]. وتمثّل الرّسالة الخاصّة لحظة حميميّة بين المرسَل والمرسِل إليه، يعلو فيها صوت الأنا في سيّاق وجداني، واستعمال ضمير الأنا في الكلام، ويسمّى أيضا بكلام النّفس للنّفس، يعني التّماهي المطلق بين المتكلّم وأناه، «**وبهذا يمكن اعتبار اختيّار السّرد النّسوي هذا الضمير تحديدا وإعلانا عن تمرّد تحاول من خلاله المرأة الخروج من دائرة التّهميش والإقصاء، لتعبّر عن ذاتها بوضوح وجلاء، في مجتمع يقمع المرأة، ويعتبر صوتها عورة**»[3].

---

[1] عصام واصل، الرواية النّسويّة العربيّة (مساءلة الأنساق وتقويض المركزيّة)، ص151.

[2] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص118.

[3] عبد الرّحيم وهابي، السّرد النّسوي العربي (من حبكة الحدث إلى حبكة الشّخصيّة)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع عمان، ط1، 1437هـ – 2016م، ص44.

تنتفض آمال ضدّ الصّمت وتكتب رسالة لأبيها قبل أن تنتحر تتحدّث فيها عن المعاناة التي اجتاحت كوامنها، وتصرّح علانيّة عن رفضها لوضعها الذي دام ستة وعشرون (26) سنة «**إليك يا الهبري عبد الصّمد..**

أحتاج اليوم أن أبكي..

بعدد الأيّام التي عشت.. بعدد الدّعوات التي رتّلت.. بعدد الصّلوات التي صلّيت.. وإنّي أقول يا سي الهبري إنّي كرهت أن أعيش وأنت في الدّنيا تسمّى أبي..

نعم أكرهك وأكره أنّك والدي.. نعم أكرهك ولست أتمرّد على القضاء.. وإنّما أكره أن أكون أنا منك.. قطعة من روحك.. أن تصنع أنت بالذّات توحّد بدايتي ودهشة نهايتي..»[1].

ثم تعلن عن الانتحار الذي أرادته حلاّ لمأساة وجودها غير المرغوب فيه: «**غرباء كنّا يا سي الهبري.. غرباء والاسم واحد.. رضينا أو أبينا انطفأنا ولا أدري لمَ؟؟؟ [...] واثقة أنّني سأكون سعيدة هناك.. فقد ألتقي عمر.. وقد ألتقي جدي.. ويومها فقط سأعيش بعضا من الوقت.. بعضا من الحياة.. لأنّك لن تكون هناك..**

أكثر ما يثلج صدري أنّني سأخرج من حياتك وأنا حاملة اسما غير اسمك..

اليوم سأترك لك الدّنيا وسألتحف الثرى لتهنأ من بعدي.. غير آسفة إلاّ لما قد يحدث لوالدتي ولمحمود من بعدي.. ولكن أقسم أنّنا سنلتقي وسينصفني الرّب رغما عنك.

آمال»[2]. فالكتابة أعطت لآمال فرصة مواجهة والدها، وإدانته، وإفراغ باطنها من مشاعر سلبيّة أنهكت روحها، هي التي لم تستطع يوما مواجهة أبيها في الواقع ولم تصرخ قرفها وألمها من معاملته إيّاها.

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص118.

[2] المصدر نفسه، ص 119 – 120.

ويظهر أمر رسالة أخرى تحمل سرّ ولادة آمال كتبها رجل يدعى **عبد المؤمن البيدري** لسعاد، جاء فيها: «**حبيبتي سعاد**

كيف لي أن أفرغ هذا الألم من أضلعي؟.. من تجاويفي؟.. من الآه التي تتأوّه من الألم؟.. كلّ نبض لا يدقّ إلا على هواك.. يا سعادي [...] لماذا يشمّعون حبّنا يا سعاد؟ لماذا عنه يقولون كفر؟.. متى كان الفقر تهمة؟..[...] البذرة التي زرعتها فيك يا سعاد أريدها أن تكبر.. أن تلقي بظلالها.. أن ترمي بزهورها وتثمر.. قولي لهم أريد أن أغيّر مجرى النّهر.. دعوا ثمرتي تكبر.. دعونا نمتصّ الرّحيق الأخير قبل أن يجفّ العمر..

أنتظر منك جوابا يشفيني.. يا ملهمتي.. لا الكرى يعرف عنواني ولا يستوطن قلبي غير هواك يا سعاد..

عبد المؤمن البيدري»[1].

وهكذا يتبيّن أنّ الرّسالة أداة فعّالة للكشف عن المستور، والبوح بالأوجاع، فآمال جعلت من الرّسالة فضاء رحبا لاستيعاب أحاسيسها الدّفينة، وعبد المؤمن البيدري هو بدوره وظّفها وعاء يحتوي آماله المكبوحة. فاستعمال الرّوائيّة للجنس التّرسلي، كان بهدف استغلال شكله الكتابي وبنياته الخطابيّة للحصول على نصّ روائي متعدّد الأصوات، وخلق فضاء تناصي، يفصح عن مواجهة الذّات / آمال في اتّصالها بمدار الحياة اليوميّة المليئة بالمآسي والأوجاع.

فعنوان (**شطحات أنثى**) بتفرّعاته الرّمزيّة المختلفة، «**لا يكتسب معناه إلاّ بعد قراءة الرّواية فقراءة الرّواية [...] تدفع القارئ إلى المقارنة بين المعنى المقدّر في البداية والمعنى المستخلص في النّهاية من أجل اكتشاف المزيد من إمكانات الدّلالة**»[2]، ومنه يعتمد العنوان جماليّات الكشف والفضح أداة وغاية، حيث تبدو كلّ التّقلبات والأوجاع والقسوة التي تعتري جسد النّص الأنثويّ

---

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص 130 – 131.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي – انجليزي – فرنسي)، لبنان ناشرون، النّهار للنشر، بيروت، ط1 2002، ص 125 – 126.

صورة عن مآسي وانكسارات المجتمعات التي تعيش حالة يأس جماعي بسبب تسلّط الحكّام على حريّاتها ونهب خيراتها بحجّة الدّفاع عنها، فالأنثى المتشظيّة الهويّة هنا قد تمثّل الوطن المغتصب الذي سلبت هويّته وانتهكت كرامته.

كأنّ هذا العنوان يجسّد انفصال الإنسان عن ذاته، لكن مع نهاية الرّواية نستشفّ بصيص أملٍ حين اكتشفت البطلة آمال هويّتها الحقيقيّة وتقبّل والدها لها، وهو ما حضر في قول آمال وهي بين أحضان والدها: «**ولكن والدي حملق فيّ.. بدأ يهزّ برأسه يمنة ويسرة؟! من أين خرجتي يا حوريتي؟!** [...]

قلت – والجفاء استوطن ثغري [...] أنت.. بابا.. بصوت مبحوح.. استجمعت فيه ستّا وعشرين سنة من الشّوق والانتظار والحنين»[1]، سيأتي يوم وتنجو فيه الذّات من الغرق ويزول القهر، ويرسو السّلم والأمان والانسجام.

يسير العنوان (**شطحات أنثى**) مع النّص في خطّ واحد يكمّلان بعضهما، لأنّ الرّواية مثّلت أوجاع المجتمع النّسائي، حين تطرّقت إلى قضيّة الهويّة المتشظيّة والقهر والصّمت الذي كانت تعاني منه الأنثى بسبب سلطة الرّجل التي اقتلع منها حقّها في العيش والإبداع بحرّية.

غير أنّ دراسة العنوان وحده غير كافيّة في عمليّة كشف القارئ عن الدّلالات الخفيّة تحت جسد النّص، لأنّ الدّراسة الدّقيقة تتطلّب الاقتراب من المكوّن الخطابي المقصود من أجل ربط مضمونه مع العنوان الذي يحمله، من أجل الإحاطة بالدّلالات الجوهريّة التي تخرق النّص وتمنحه التّماسك التّيماتي.

يعدّ العنوان «**أحد الرّكائز الأساسيّة التي يبنى عليها النّص، كونه لم يعد يقتصر على البنية اللّغويّة فحسب بل تعدّاها إلى البنية البصريّة أو البنية الدّلاليّة، لما يحمله في مضامينه من جمال فنّي، لأنّ النّص هو المولد الفعلي لأبعاد العنوان الدّلالية والفكريّة ووفقا**

[1] ليلى عيون، شطحات أنثى، ص150.

لتناصيّة العنوان مع النّص»[1]، أي كلّ من العنوان والنّص يشكّلان معادلا موضوعيّا كبيرا فالعنوان أصبح مكوّنا دلاليّا مهمّا وكذا بصريّا في فضاء الغلاف، نظرا لما يحمله من تقنيّات تلفت انتباه القارئ، الذي يقوم فيما بعد بتحليلها، وكشف دلالاتها المخبّأة[2].

ومنه يوحي عنوان رواية **(شطحات أنثى)** إلى رحلة قاسيّة وصعبة تستدعي استرجاع الحقّ الأنثويّ والتّخلص من النّظام الأبويّ السّائد «**بشعاراته القمعيّة وسيطرته المطلقة ونظرته الدّونيّة للأنثى [...] والفجوة الهائلة بين اللّفتات الملوّنة بالمساواة وحقوق المرأة وبين عتمة الرّاهن الملبّد بالنّفي وارتعاشة أنامله وهي تقبض على جمر الواقع**»[3]، وانقاذ الهويّة الأنثويّة من الضيّاع والاجتثاث، فقد حمل العنوان العديد من الدّلالات والثّنائيّات التي لعبت فيها اللّغة بانسياباتها دورها بامتيّاز.

بناء على ما تقدّم نتوصّل في هذا الفصل الذي اشتغل على الذّات الأنثويّة والآخر ورهانات الهويّة في رواية **(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى** إلى مجموعة من النتّائج نوجزها فيما يلي:

- حاولت **عيون ليلى** عبر روايتها، مساءلة الواقع ومناقشة مشكلة الأنثى في ظلّ صراع القيّم، وهذا الهاجس الأنثويّ هو الذي أضفى على روايتها نوعا من التّجديد لأنّها كانت تبحث في عالم الأنثى المليء بالتّناقضات، بغضّ النّظر عن ماهيّة الأنثى.
- تجاوزت رواية **(شطحات أنثى)** سلطة السّائد التي شاهدناها في الرّواية التّقليديّة بإدخالها بعضا من آليّات التّجريب، التي كان فيها الانتقال بالتّيمات من المركز إلى الهامش حين تناولت قضيّة البوح الأنثويّ المتمرّد على الهيمنة الذّكوريّة، وأشكال القهر المادّي والمعنويّ، الذي عاشته الابنة مع أبيها.

---

[1] سناء بوختاش، تجليّات الفضاء الزمكاني ودلالاته في الخطاب الرّوائي (دراسة نقدية)، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة الجزائر، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017، ص89.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص،ن.

[3] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السّرد، ص148.

- عملت "**عيون ليلى**" في روايتها على مزج الواقع بالمتخيّل، مع الاشتغال على مقتطفات من التّاريخ، ورافقه رؤية متفائلة، حيث وجدت آمال بطلة الرّواية هويّتها المفقودة لمدّة ستة وعشرون سنة، وتصالحت مع ذاتها ومع الآخر.
- سعت الرّوائيّة من خلال توظيفها للتّعدّد اللّغوي، ومزجها بين السّرد والشّعر، والتّاريخ والحوار بنوعيه، والغناء، وغيرها من الفنون، إلى أن تجعل من النّص عميق الرّؤية والإحساس، واسع الخيال، وهذا التّدفق اللّغوي هو الذي نقل تجربتها، وكشف ملابساتها وأكّد قدرتها على استعماله أداة البوح.

هذا يقودنا إلى القول بأنّ اشتغال الرّوائيّة "**عيون ليلى**" على ثنائيّة الذّات الأنثويّة والآخر ترجع إلى وعيها المعرفيّ والواقعيّ بوضع المرأة، لأنّها تملك خبرة واسعة، بما تعيشه الأنثى من تهميش وتنكير، لهذا جعلت من ثنائيّة (المرأة والرّجل) مسالك تجربة المرأة المتمرّدة، ومكوّنا منتجا لنصّها الرّوائي.

الفصل الثّاني

تمثيل الذّات وتقويض مركزيّة الآخر في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز

المبحث الأوّل: قضيّة المصطلح بين إشكاليّة المفهوم واستراتيجيّة التّشكّل.

المبحث الثّاني: تقويض الذّات وصراع القيّم في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز.

المبحث الثّالث: (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز / تمثيل الذّات الثّقافيّة وعنف السّلطة.

تناولنا في الفصل الأوّل ثنائيّة (المرأة والرّجل) من خلال فعل الكتابة بين الوجع النّسوي والقهر الذّكوري في **رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى**، وسنتناول في الفصل الثّاني الثّنائيّة نفسها (الذّات والآخر) لكن من خلال موضوع جديد، ومنظور مختلف، ورؤى أخرى، في رواية **(سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز**، التي تحكي عن الرّبيع الأسود الذي مرّت به منطقة القبائل سنة **2001**، والذي تمّ تغييبه لعقود من الزّمن في الرّواية الجزائريّة العربيّة.

تعدّ رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** من الرّوايات التي أدرجت ضمن ما يسمّى بروايات ما بعد التّاريخ، – على حدّ تعبير **براندا مارشال** في كتابها **تعليم ما بعد الحداثة** –، اشتغلت في متنها على التّاريخ لتذهب إلى ما وراء التّاريخ من مستور لتعلنه أمام جمهور القرّاء، وفق منظور نقديّ ينحو إلى تقويض الخطاب التّاريخي الرّسمي. فإذا كان من شأن الخطاب التّاريخي جعل المناطق خلفيّة لمسرح تجري عليه أفظع أنواع الممارسات من سلب الحرّيات وقتل وتشريد فإنّ خطاب ما بعد التّاريخ أنتج نوعاً من الكتابة هدفه الأوّل هو إعادة قراءة التّاريخ وتعريّة المسكوت عنه هذا من جهة، ومن جهة أخرى الكشف عن أساليب التّعسّف والهيمنة المختزنة في التّاريخ، وفضح سيّاسة الآخر، في إطار خطاب مضادّ مهووس بالسّؤال والشّك والهدم.

خطاب ما بعد التّاريخ هو خطاب ظهر مع أدب ما بعد الحداثة، الذي طرق أبواب المحظور واقتحم فضاءات الهامش، كون ما بعد الحداثة تسعى إلى محاولة حلّ مشاكل المجتمعات المعاصرة التي لم تستطع الحداثة حلّها، فهيّ لم تعد تقبل تلك المقولات الثّابتة والحقائق المطلقة التي لا تحتمل الشّك، ففي نظرها كلّ شيء يحتاج إلى إعادة نظر ومراجعة وكان مصطلح التّقويض أحد المقولات الكبرى التي اشتغلت عليها في بناء قوامها.

تمثّل الكتابة النّسائيّة موضوعا رئيسا من موضوعات ما بعد الحداثة، حيث حظيت بالعديد من الدّراسات محلّيا وعالميّا، فالإبداع النّسائي تجربة إنسانيّة لها تاريخها وأسئلتها وخصوصيّتها وأدواتها، ويعدّ مفهوم التّقويض كنشاط فكريّ وأدبيّ موّجها للكتابة النّسائيّة الجزائريّة، وعلى سبيل المثال نذكر رواية **(سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز** التي عملت على تقويض المركزيّات.

وتقول "**سيمون دي بوفوار**" (**Simone de Beauvoir**) **1908 – 1986**: «**لا يكفي القول إنّ المرأة هي أنثى، ولا يمكن أيضا تعريفها على أساس الشّعور الذي يتملّكها بأنوثتها. إنّها تشعر بأنوثتها ضمن مجتمع هي أحد أعضائه**»[1]، ومن هنا تأتي الدّعوة إلى إعادة قراءة الأعمال الإبداعيّة النّسائيّة في ضوء استراتيجيّة قرائيّة تستقصي صوتها التّابع. **فماذا نعني بالتّقويض؟ وكيف تمّ تجسيده في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز؟.**

المبحث الأوّل: قضيّة المصطلح بين إشكاليّة المفهوم واستراتيجيّة التّشكّل

1/ مفهوم التّقويض بين الهدم وإعادة البناء:

يعدّ التّقويض (**Déconstruction**) من المصطلحات الما بعد حداثيّة، فقد شغل فكر العديد من الباحثين كونه مصطلحا متباين المفهوم ومتداخلا مع مصطلحات أخرى كالتّفكيك والتّشريح.

جاء في معجم "**لسان العرب**" حول معنى التّقويض مأخوذ من المصدر قوّض يقوّض تقويضا أي «**قوّض البناء: نقضه من غير هدم، وتقوّض هو: انهدم مكانه، وتقوّض البيت تقوضا وقوّضته أنا [...] ومنه تقويض الخيّام، قال أبو منصور: تقوّض، أي تجيء وتذهب ولا تقرّ**»[2] فمعنى التّقويض هو الهدم والتّفريق، وهو المعنى ذاته الذي نجده في بقيّة المعاجم الأخرى.

يعدّ "**مارتين هايدغر**" (**Martin Heidegger**) "**1889 ــ 1976**" أول ناقد غربيّ معاصر اهتمّ بمصطلح التّقويض، بعد انتقاده للفلسفة الغربيّة، التي تؤمن بالمقولات الثّابتة، وانتقاله إلى البحث في اللّغة التي تتشكّل فيها صورة كلّ ما هو موجود، فاللّغة حسب "**هايدغر**" هيّ بيت

---

[1] سيمون دي بوفوار، الجنس الثّاني، تر: شرف الدين محمد علي، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1979، ص19.

[2] ابن منظور، لسان العرب، تحـ: عبد الله الكبير وآخرون، مج5، ج42، دار المعارف، القاهرة، (د.ط)، 1981 ص3775. مادة (ق. و. ض)

الوجود، أي هيّ التي تتحكّم في الوعي والفكر والرّؤية، وهيّ التي تنقل الفكر من سؤال الماهيّة "**ما هو الإنسان؟**"، إلى سؤال التّأويل "**من هو الإنسان؟**"[1]، من هذا المنطلق قوّض "**هايدغر**" جميع الفلسفات التي تنهل من منهل الوعي ومن ينبوع الذّات، وعمل على مساءلة مفهوم الميتافيزيقا من داخل اللّغة، بغرض تقويض الرّؤى الميتافيزيقيّة التي حجبت عنّا معرفة الحقيقة وبهدف تحرير الكينونة من أوهام الميتافيزيقا[2]، ومنه فالتّقويض عند "**هايدغر**" هو هدم للميتافيزيقا الغربيّة التي تقوم على مقولات ضديّة منها: الحضور/الغيّاب، الجسد/الرّوح، العقل/العاطفة [...].

يتقاطع هنا "**جاك دريدا**" مع أستاذه "**هايدغر**" في قراءته النّقديّة للفكر الغربيّ، الذي ينطلق من مسلّمات ثابتة لا يمكن التّشكيك فيها، ومناقضته لهذه المسلّمات في مسالك التّفكير وفي القوالب اللّغويّة، فقراءة "**دريدا**" قراءة مزدوجة، تسعى إلى دراسة النّص دراسة تقليديّة أوّلا لإثبات معانيه الصّريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من معان في قراءة معاكسة، تعتمد على ما ينطوي عليه النّص من معان تتناقض مع ما يصرّح به، أي أنّها تهدف إلى إيجاد شرخ بين ما يصرّح به النّص وما يخفيه[3]، وعليه يكون التّقويض هو المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر "**جاك دريدا**" على القراءة النّقديّة المزدوجة، التي اتّبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي، منذ بداية هذا الفكر حتّى يومنا هذا.

التّقويض إذن هو ما تهدف إليه نظريّة ما بعد الحداثة، التي تودّ تقويض الفكر الغربيّ وتحطيم أقانيمه المركزيّة، بمعنى أنّ ما بعد الحداثة، قد تسلّحت بمعاوّل الهدم، والتّفكيك، والتّشريح لتعريّة الخطابات الرّسميّة، وفضح الأيديولوجيّات السّائدة المتآكلة، وذلك باستعمال لغة الاختلاف والتّضاد والتّناقض.

---

[1] ينظر، مجموعة من الباحثين الأكاديميين، من الكينونة إلى الأثر (هايدغر في مناظرة عصره)، إشر وتق: إسماعيل مهنانة، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دار الروافد الثقافية – ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 180 - 182 - 183.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 184.

[3] ينظر، ميجان رويلي وسعد البازجي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص 108.

في حين لم يعرف مصطلح التّقويض في السّاحة النّقديّة العربيّة ثباتا، فهناك من يطلق عليه مصطلح التّفكيك مثل "**محمد عناني، وكاظم جهاد، وعبد الله إبراهيم، وعبد العزيز حمّودة وفريد الزّاهي، ويوسف وغليسي** وغيرهم"[1]، ويطلق عليه "**محمد عبد الله الغذامي**" مصطلح التّشريح، أمّا مؤلفا كتاب **(دليل النّاقد الأدبي)** إضافة إلى "**عبد الملك مرتاض**" فيطلقون عليه مصطلح التّقويض.

تعدّدت التّرجمة العربيّة لمصطلح التّقويض، فمنهم من ترجمه ترجمة حرفيّة ومنهم من ترجمه ترجمة معنويّة، كلّ حسب خلفيّاته المرجعيّة والبحثيّة.

استخدم "**محمد عناني**" مصطلح **التّفكيك** أو **التّفكيكيّة** وقال بأنّه مصطلح موفّق وإن كان قد أسيء فهمه إساءة بالغة، وربّما يعود سوء الفهم هذا إلى عدم إرساء صورته التّاريخيّة التي نشأ فيها، وهيّ صورة فلسفيّة قبل أن تكون صورة أدبيّة ونقديّة، فالتّفكيك كمصطلح اشتّق منه المصدر الصّناعي هو فكّ الارتباط، أو حتّى تفكيك الارتباطات المفترضة بين اللّغة وكلّ ما يقع خارجها[2].

وعليه فالتّفكيكيّة هيّ التّي تنكر ولا تثبت، وتقطع ولا تصل، وتفكّ ولا تربط إلاّ في حدود اللّغة نفسها، ومن النّص إلى النّص، بل هي تذهب إلى أبعد من ذلك، حين تقول باستحالة إثبات معنى متماسك لأيّ نص مهما كان، كما تقول أيضا بهدم كلّ تلك الأسس التي استند إليها التّفكير اللّغوي الشّكلي، الذي يفصل البناء عن المعنى أو التّركيب النّحوي عن الدّلالة[3]، أي إنكار قدرة اللّغة على أن تحيلنا إلى أيّ شيء، أو إلى أيّ ظاهرة إحالة موثوقا بها.

---

[1] علي صديقي، "إشكالية ترجمة مفاهيم «التفكيك» (Déconstruction) في النقد العربي المعاصر http://post2modernisme.blogspot.com/2015/11/blog-post_28.html، 16/5/ 2019، 13:51سا.

[2] ينظر، محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي – عربي)، الشركة المصرية العالميّة للنشر لونجمان، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، الإسكندريّة، ط3، 2003، ص131.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص132.

ينبثق مصطلح التّفكيك من مسلك نقديّ تسيطر عليه قراءة ذهنيّة، تثير تساؤلاً حول مصادر القوّة التي تسيطر على الخطاب الأدبيّ في فلسفة التّفكيك. وقد عبرّ "**عبد العزيز حمّودة**" عن ذلك بقوله: «**إنّ القراءة التّفكيكيّة تبحث عن اللّبنة القلقة غير المستقرّة، وتحرّكها حتّى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد، وفي كلّ عمليّة هدم وبناء يتغيّر مركز النّص، وتكتسب العناصر المقهورة أهميّة جديدة، يحدّدها أفق القارئ الجديد، وهكذا يصبح ما هو هامشيّ مركزيّاً، وما هو غير جوهريّ جوهريّاً**»[1].

ونجد أيضا "**كاظم جهاد، وعبد الله إبراهيم، وفريد الزّاهي، ويوسف وغليسي**" من النّقاد الذين وقفوا الموقف نفسه لـ "**محمد عناني وعبد العزيز حمّودة**"، حين قالوا كلّهم بأنّ التّفكيك خلخلة نظام فكرة / نص لمعرفة كيفيّة ترابطه واشتغاله والوقوف عند بنيته القلقة، بعيدا عن كلّ نظرة متعاليّة ثابتة تدّعي الفوقيّة والتّمركز وامتلاك الحقيقة القّارة، فهو دعوة إلى إعادة النّظر وبناء تفكير جديد، تفكير يزيح مختلف التّرسّبات والأيديولوجيّات، التي تحدّ من حريّة التّفكير وتجعل المعنى متعاليّا ميتافيزيقيّا أسطوريّا، فهو استراتيجيّة بناء ُيبنى على الاختلاف والتّعدّد والتّجاوز.

وممّا سبق، وحسب هذه التّعريفات يتبيّن لنا أنّ أنصار مصطلح التّفكيك يصرّحون بطريقة مباشرة أو غير مباشرة بأنّ التّفكيك هو التّرجمة العربيّة الأنسب للمصطلح الأجنبي (**Déconstruction**)، حيث أصبح النّاقد في نظرهم قادراً على هدم مكوّنات البنية النّصيّة أو حتّى الحادثة الثّقافيّة، وإعادة تركيبها في تسلسل لا نهائيّ.

أمّا "**عبد الله الغذامي**" فقد استعمل مصطلح **التّشريح**، فبعد حيرته أمام المصطلح يطمئن للتّشرح، يقول: «**احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحدا من العرب تعرّض له من قبل (على حدّ اطّلاعي) وفكّرت له بكلمات مثل (النّقض/والفكّ)، ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبيّة تسيء إلى الفكرة ثم فكّرت باستخدام كلمة (التّحليليّة) من مصدر (حلّ) أي نقض**

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998، ص339.

ولكنّني خشيت أن تلتبس مع (حلّل) أي درس بتفصيل، واستقرّ رأيي أخيرا على كلمة (التّشريحيّة أو تشريح النّص). والمقصود بهذا الاتّجاه هو تفكيك النّص من أجل إعادة بنائه وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النّص»[1]، غير أنّ هذا المصطلح المقترح من قبل **الغذامي** يبدو أنّه لم يلق رواجا لدى النّقاد والمثقّفين العرب، فاقتصر استخدامه على الغذامي وحده، لأنّ تشريحيّته هذه تسعى نحو "**تفكيك النّص من أجل إعادة بنائه**"، عكس تفكيكيّة **دريدا** التي تسعى نحو "**تقويض النّص دون إعادة بنائه**".

في حين تمّ استعمال مصطلح **التّقويض** من طرف مؤلّفا كتاب **(دليل النّاقد الأدبي)** حينا قالا بأنّ مصطلح التّقويض أدق من مصطلح التّفكيك، رغم استمرار الكثير من النّقاد العرب في استعمال مصطلح التّفكيك لشيوعه، وعندما حاول بعضهم نقل هذا المصطلح إلى العربيّة تحت مسمّى التّفكيك، لم تكن ترجمتهم قريبة من مفهوم دريدا، مثل مصطلح التّقويض[2] على هذا الأساس كان التّقويض أقرب من التّفكيك إلى مفهوم دريدا، فالكلمة الأجنبيّة **(Déconstruction)**، تعني نقض البناء أو هدمه، أي "اللاّبنائيّة"، وعليه يعدّ مصطلح التّقويض هو الأنسب لدى الكثير من النّقاد.

ويقول "**عبد الملك مرتاض**" في معنى التّقويض: «**التّفكيك في اللّغة العربيّة يقتضي عزل قطع جهاز، أو بناء عن بعضها بعض، دون إيذائها أو إصابتها بعطب، كتفكيك قطع محرّك أو أجزاء بندقيّة [...] والخيمة في العربيّة تطنب إذا بنيّت وتقوّض إذا أسقطت أعمدتها وطويّت**»[3]، التّفكيك إذن حسب مرتاض هو المتعلّق بتفكيك الأجهزة الإلكترونيّة الحديثة دون المساس بالأماكن الحسّاسة، التي قد تؤدّي إلى حدوث خلل في الجهاز، في حين التّقويض هو المرتبط بالهدم والتّشتيت والتّفريق لشيء ما.

---

[1] محمد عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص48.

[2] ينظر، ميجان رويلي وسعد البازجي، دليل الناقد الأدبي، ص 107.

[3] عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب، وهران، ط1، 2003، ص26.

يتناسب مفهوم التّقويض مع «**الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنّه "صرح" أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التّقويض على انهيّار البناء، فإنّ إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتّقويض، إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكرا غائيّا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه**»[1].

من خلال هذه التّعريفات الموجزة، يجوز لنا أن نحدّد بعض الفروق بين هذه المصطلحات الثّلاثة (**التّقويض، التّشريح، التّفكيك**)، رغم تشابكها وتقاطعها في فكرة الهدم والتّفريق والتّشتيت إلاّ أنّ (**التّفكيك**) يسعى نحو "**تفكيك النّص دون إعادة بنائه**"، أمّا (**التّشريح**) يسعى نحو "**تشريح النّص من أجل إعادة بنائه**"، في حين (**التّقويض**) يسعى نحو "**تقويض النّص من أجل البحث عن نصوص لا نهائيّة**". وبالنّسبة لأسباب تعدّد التّسميّات لمصطلح التّقويض فهي ترجع إلى أنّ:

أ) مصطلح (**التّقويض**) حديث النّشأة في الدّراسات العربيّة، ممّا جعل الجانب النّظريّ الخاص به يقوم على مفاهيم وصيّغ متضاربة.

ب) تعدّ التّرجمة للمصطلح الأجنبي **Déconstruction**، والذي يعني (**التّقويض**)، من أهمّ الأسباب التي كان أثرها واضحا في إثارة هذا الإشكال، كون التّرجمة في غالب الأحيان تخضع لوجهة نظر صاحبها.

ج) لم يولّ العرب اهتماما كبيرا لمصطلح (**التّقويض**)، في دراساتهم النّقديّة كما أولوا الاهتمام بمصطلح (**التّفكيك**)، وربّما يعود هذا لحداثته، وقلّة الإلمام بموضوعه، كما هو الحال عند الغرب وعدم امتلاكهم آليّات منهجيّة، ومفاهيم دقيقة، لمقاربة مكوّن متشعّب ومعقّد.

د) تعدّد الجهات الواضعة للمصطلح، ومناهج التّعريب، ومصادر المصطلح، وعدم الالتزام بمصطلحات السّابقين، وبطء الاستجابة للمصطلحات الجديدة، كلّها عوامل أدّت بشكل أو بآخر إلى تعدّد التّسميّات.

---

[1] رويلي ميجان وسعد اليازجي، دليل الناقد الأدبي، ص 107 ـ 108.

2/ مفهوم الذّات والآخر بين التّمثيل والمساءلة:

تعدّ ثنائيّة الذّات والآخر من الثّنائيّات الدّقيقة والمتشعّبة في الآن ذاته، لما شهدته من تباين وتفاوت في المفاهيم، التي تجاوزت البحث في التّراث العربي القديم (المعاجم العربيّة)، وأخذت تتوسّع أكثر فأكثر في عصرنا الرّاهن، إلى أن أصبحت دراسة فنيّة هامّة في الفكر الأدبيّ والنّقديّ المعاصر، كون الذّات لا تستطيع أن تبنيّ كينونتها إلاّ من خلال الآخر الحاضر باستمرار معها وفيها، لكن مع ذلك لم يستقل مفهوما الذّات والآخر في الأدب والنّقد عن المعارف الأخرى وعلى هذا الأساس يجدر بنا قبل أن نشرع في الحديث عن كيفيّة تمثيل الذّات والآخر في رواية **سأقذف نفسي أمامك لـ: ديهية لويز**، أن نضبط الجهاز المفاهيمي لهذه الثّنائيّة – الذّات والآخر– التي تجاذبتها علوم ومعارف عديدة.

يعدّ مصطلح التّمثيل (**représentation**) من المصطلحات النّقديّة المعاصرة التي أخذت حيّزا معتبرا في الكتب السّرديّة، فالأدب تمثيل للواقع من حيث الدّلالات الرّمزيّة التي يحدّد بها معطياته وينقلها في شكل صوّر، والخطاب الأدبيّ ينطوي على تمثّلات فكريّة وثقافيّة تنمّ عن وعيّ بالمسار الثّقافيّ للمجتمع، وعن الموقف من القضايا التي تحرّكه في اتّجاه أو آخر.

نسعى من هذا المنطلق إلى مساءلة الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة في علاقاتها بالفضاء الثّقافيّ والحضاريّ الذي تنتمي إليه، وعن كيفيّة تمثيلها لأبعاد هوّيتها ومكوّناتها وعن طريقة تكفّلِها بنتاج التّاريخ الفكريّ الجزائريّ، بهدف الوقوف على العناصر التي يقوم عليها تمثيلها للذّات الجزائريّة النّسائيّة في تميّزها عن الذّوات الأخرى.

وتعرّف "**ليندا هتشيون**" **Linda Hutchion (1947)** التّمثيل بأنّه: «**خليط، هو قائمة طعام خليطة، فهو يخدم معان عدّة حالا، والتّمثيل قد يكون صورة مرئيّة، أو لفظيّة أو سمعيّة... وقد يكون التّمثيل سردا قصصيّا وسلسلة من الصّور والأفكار... أو يمكن للتّمثيل أن يكون**

منتوجا أيديولوجيّا، أي ذلك المخطّط الواسع المستهدف إظهار العالم وتسويغ أحداثه»[1] التّمثيل إذن، هو تجسيد عن طريق الكتابة أو عن طريق عمل ما لما يجري حولنا من ظواهر اجتماعيّة وثقافيّة وأيديولوجيّة وما شابهها.

التّمثيل بصيغة أخرى، هو الصّورة وفق ما عبّر عنه "**دانيال هنري باجو**" **Daniel Henry Pago** في كتابه "**الأدب العام المقارن**" حين قال الصّورة: «**تعبير أدبيّ، أو غير أدبيّ عن انزيّاح ذي مغزى بين منظومتين في الواقع الثّقافيّ**»[2]، وهو يقصد بأنّها تمثّل لواقع ثقافيّ من خلاله يترجم الفرد أو الجماعة وضعهم الاجتماعيّ والأيديولوجيّ والتّخيليّ.

ويقول "**بول ريكور**" **Paul Ricoeur (1913 – 2005)** عن التّمثيل إنّه جاء معادلا موضوعيّا للهويّة السّرديّة التي تعطي للذّات صورة عن نفسها وعن الجماعة المحيطة بها، كما تحاول الذّات الحفاظ على هويّتها والتّصديّ لكلّ من يحاول تغييبها وتهميشها[3] حيث إنّ كلّ فرد يعيش هويّته ويسردها وفق ما تمليه عليه هويّته الذّاتيّة، التي تمزج بين الواقع والخيال، وتنسج نصّا تمثيليّا لأحداث يلتقي فيها الزّمن الكوني مع الزّمن المعيش.

وعليه يمكننا القول بأنّ التّمثيل من المصطلحات التي فتحت باب النّقاش في الدّراسات الحديثة التي اعتبرته مجرّد محاكاة للمعرفة والفن، يقوم أساسا على الملائمة والدّقة والحقيقة ذاتها التي هي تمثيل للعالم[4]، التّمثيل إذن وفقا للمنظور الحداثي هو الذّي يقوم

---

[1] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج اسماعيل، مركز دراسات والوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2009 ص14.

[2] دانيال هنري باجو، الأب العام المقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط) 1997، ص91.

[3] ينظر، بول ريكور، الذّات عينها كآخر، تر وتق وتع: جورج زيناتي، المنظمة العربيّة للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص661.

[4] ينظر، برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (المتخيّل والنّظريّة)، تر وتق: السّيد إمام، إشـ: جابر عصفور، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص71.

على ابستمولوجيّة واقعيّة، نفهم من خلالها العالم مباشرة بوعينا ولغتنا وتمثيلنا للحقيقة. فـ «**عبر التّمثيل يمكن لجماعة ما أن تمتلك الواقع**»[1].

أمّا التّمثيل في الدّراسات ما بعد الحداثيّة أصبح تفكيكا للواقع ورفضا للمعرفة المباشرة به، فما يسرد يراد به أن يكون الكشف دليلا يزيل الغموض عن الواقع[2]، لأنّ الحقيقة في الدّراسات ما بعد الحداثيّة ليست مقيّدة القيمة، وإنّما هي انفتاح على المعنى المؤجّل، من خلال تركيزها على المتخيّل الذي أضفى على الواقع بصمة جماليّة جعلت من الملاحِظ (الذّات) والملاحَظ (الموضوع) محوريّ الاهتمام، لأنّهما كيانان مؤلّفان ثقافيّا من خلال إبرازهما أهميّة الثّقافة في تشكيل النّص، بهذا الشّكل يصبح التّمثيل: «**منبعا لإنتاج المعرفة الاجتماعيّة. إنّه نسق مفتوح، يرتبط بطرائق دقيقة بالممارسات الاجتماعيّة وأسئلة القوّة**»[3].

والمتتبّع للمسيرة الإبداعيّة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة يجد أنّ الذّات الأنثويّة هي عصب المدونّة النّصيّة، فهي التي تتولّى غالبا سرد حكايتها، وتمثيل تجربتها بقلمها وصوتها وهي التي تجرّد السّلطة المهيمنة من صلاحيتها حين تكشف عن العنف الابستيمولوجي والتّاريخي والتّهميش الاجتماعي، وتبحث عن هويّة بديلة تحرّر المرأة من سطوة أشكال التّمثيل الذّكوريّة المهيمنة، وعليه يمثّل السّرد النّسائيّ خطاب الذّات إلى العالم.

لا يمكن أن نحصر مصطلح الذّات في مفهوم واحد، فهو يختلف من مجال لآخر، ويعود هذا الاختلاف إلى التّضارب الحاصل بين الباحثين، كلّ يضع له تعريفا، تبعا لاتّجاهاته الفكريّة ومرجعيّاته الخاصّة ومآخذه البحثيّة، ومن هذا المنطلق نجد أنّ الذّات وردت في (**الفلسفة وفي علم النّفس، وعلم الاجتماع، والأدب، والنّقد، والنّقد النّسائي**).

---

[1] محمد عطوان، صورة الآخر في الفكر السياسي العربي المعاصر (الاستشراق – العلمانيّة – الإيديولوجيا – الاستعمار) دراسات، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص60.

[2] ينظر، ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1998 – 1990، ص62.

[3] Hall Stuart, Representation: Cultural Representation and Signifying Practices Ed Landon. California. and New Delhi: SAGF Publication/the Open Eniversity. 2003. P42.

الذّات **(subject)** كمصطلح يتداخل مع مفهوم الفرد، الذي يحمل إحساسا بشخص موّحد ومصدرا للفعل الواعيّ، الذي يشكّل بدوره موضوعا للقسم الأعظم من الخطاب النّفسيّ، والذّات هي التي تشير لنوع معيّن من التّحليل النّفسي، الذي يحدّد موقع الإنسان في علاقته باللّغة وأن تكون ذاتا يعني أن تكون خاضعا لـ. إضافة إلى الخضوع للذّات، هناك مفهوم آخر هو موضع الذّات **(position subject)** الذي يُقصد به وضع الذّات ضمن خطابات متعدّدة (النّوع، العرق الأصول، الأسرة، الإقليم، الجنس...)، فالفرد إذن هو جزء من الذّات[1].

والذّات كمفهوم يعكس الثّقافة هيّ التي استحوذت «**على مقاليد الأمور الرّوائيّة بل وحركت الصّراع وانتقت الآخر (عمدا أو صدفة)، ولذلك ركّز الرّوائيّون على الذّات أكثرهم من تركيزهم على الآخر**»[2].

أمّا الذّات في **النّقد النّسائي** فهي الذّات التّي تبحث في عالم المرأة الدّاخلي، من خلال الأعمال الأدبيّة، والتّي تبحث في تاريخ المرأة، وفرض نموذج نقديّ يلغي كلّ الفروق الموجودة بين الرّجل والمرأة، لكن مع ذلك «**لا يعني أنّ الكتابة السّرديّة النّسائيّة لم تكن قادرة على تخطّي الذّات إلى اكتشاف مناطق العالم الرّحب**»[3]، لأنّ خطاب المرأة يسعى إلى «**تفجير للمكبوت والمخفي، فالمرأة من خلال أشكال كتاباتها الجسديّة والرّمزيّة تستدعي المكبوت المتراكم عبر الزّمن لتعلنه في حوارها – صراعها مع الرّجل**»[4]، ولا يتحقّق ذلك إلاّ من خلال «**إعادة تقييم القوانين الأدبيّة للماضي وإعادة تشكيلها**»[5]. لهذا يجب إعادة النّظر فيما ما تكتبه المرأة وما تقوله عبر إبداعاتها الأدبيّة شعرا وسردا ومسرحا.

---

[1] ينظر، برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (المتخيّل والنّظريّة)، ص110.

[2] محمد نجيب التلاوي، الذّات والمهماز "دراسة التّقاطب في المواجهة الحضاريّة"، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر (د.ط)، 1998، ص 61.

[3] زينب الأعوج، دفاتر نسائيّة (المرأة/المجتمع/ الوعي الجديد)، (د.ن)، الجزائر، (د.ط)، 1993، ص15.

[4] وذناني بوداود، "الكتابة النّسائية بين إرغامات الواقع وفسحة التّخييل فاطمة العقون–نموذجا–"، مخبر تحليل الخطاب أعمال الملتقى الوطني: الرّواية النّسائية في الجزائر، إشر: نورة بعيو، 2013، ص171 .

[5] ينظر، برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (المتخيّل والنّظريّة)، ص120 – 121– 122.

إنّ معظم الدّراسات التي اشتغلت في هذا الموضوع جاءت تدافع عن هويّة الأنثى التي ظهرت مع النّقد النّسوي، باعتبار أنّ الذّات النّسويّة تحاول غالبا الإفصاح عمّا يختلج بداخلها، وتعمل على إبراز كلّ أشكال القهر والاحتقار، وكلّ المعارك التي خاضتها من أجل إثبات ذاتها وإظهارها، كما تطالب دائما بإثبات حضورها مقابل الآخر الذي قد يكون الرّجل وقد يكون المجتمع، وعليه تتداخل إشكاليّة الذّات الأنثويّة كثيرا مع الدّراسات الإنسانيّة ذات الطّابع السّوسيولوجي والسّيكولوجي.

فالذّات في وعيها بذاتها كذات تظهر في اللّغة، وقد تبنّى هذه الفكرة المفكّرون المعاصرون أمثال **جاك لاكان** الذي يقول بأنّ "**الذّات مبنيّة على اللّغة**" وينكر أنّ الوعيّ الفرديّ أصل المعنى والمعرفة، وأخذ مثالا على ذلك الطّفل في أوّل مراحل نضجه، وقبل اكتسابه للّغة لا تكون له أدنى معرفة بمن هو أنا ومن هو أنت، فهو يتعرّف على نفسه ككينونة منفصلة عن الأمّ مثلا، لكن مع اكتسابه للّغة يصبح عضوا فعّالا في المجتمع، كما يصبح يميّز بين (أنا وأنت)، من هنا يتشكّل أساس الذّاتيّة عنده[1].

وعليه فالذّات ليست كينونة مستقرّة موحّدة بعيدة عن العالم بل هي تتفاعل معه، وهي موقع الصّراع والتّناقض تتشكّل وتتغيّر من خلال اللّغة والتّكوين الاجتماعيّ.

حديثنا عن مفهوم الذّات يقودنا تلقائيّا إلى معرفة مفهوم الآخر باعتباره من الموضوعات الأكثر تداولا في الكتابات النّسائيّة، لأنّه يمثّل الحاجز الذّي يمنع المرأة من بلوغ أهدافها وطموحاتها من خلال انتهاك حقوقها الإنسانيّة، والآخر في أبسط تعريفاته هو: «**مثيل أو نقيض "الذّات" أو "الأنا"، وقد ساد كمصطلح في دراسات الخطاب، سواء الاستعمار (الكولونيالي) أو ما بعد الاستعماري وكلّ ما يستثمر أطروحاتها مثل النّقد النّسوي والدّراسات الثّقافيّة**

[1] ينظر، برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (المتخيّل والنّظريّة)، ص110.

والاستشراق»[1]، فالآخر هو كلّ ما هو موجود خارج الأنا التي تتّوسم المقدرة على إدراكه. أمّا الآخر كمفهوم وجودي هو «**الكليّة المزدوجة للكينونة الذّاتيّة وتقويضها في الآن نفسه وهو يتداخل ويتمارى في سلسلة غير منتهيّة، تبدأ من أدقّ الانتشارات الذّاتيّة في علاقة الذّات بالذّات، عبر زمن شديد الضآلة ولا تنتهي إلاّ بانتهاء الوجود البشريّ في الزّمان والمكان فالفرد يمكن أن يكون آخر حتّى بالنّسبة إلى نفسه قبل مدّة قصيرة، ويمكن أن يتحوّل إلى آخر بعد مدّة قصيرة أيضا، وكلّ شخص هو آخر بالنّسبة إلى أيّ شخص على وجه الأرض**»[2].

يتّضح لنا أنّ جلّ الدّراسات التي تناولت الآخر تتّفق من حيث المفهوم، على أنّ الآخر كينونة مفارقة للأنا من حيث اللّغة والعقيدة وحتّى الموقع الثّقافي، فالآخر هو الغير المخالف عقيدة وهويّة، وجنسا وفكرا وغيرها من المتناقضات.

كما تعدّ الصّراعات السياسيّة والطّائفيّة والإقليميّة التي يشهدها العالم في كلّ أنحائه، سببا مباشرا في حدوث مواجهات حادّة بين الذّات والآخر، سواء مثّلت هذه الذّات الأوساط العربيّة ومثّل الآخر الأوساط الغربيّة، أو أطراف أخرى حسب السّياق.

عليه تكون ثنائيّة الذّات والآخر في لحظة ما بعد الحداثة، هو ما مثّلته "**براندا مارشال**" في نقد الذّات، وهو الذي يُنظر إليه بوصفه معنا، يتحدّد وفقا لبنى اجتماعيّة أو لغويّة تحيط به، وبوصفه مصدرا للمعنى ومنتجه، أي بوصفه **مشكِّلا ومشكَّلا** على حدّ سواء، وهذا معناه أنّ نقد الذّات هو الذي يقوم على الإصرار بأنّ النّظريّة الإنسانيّة، هي نتاج مجموعة محدّدة من الأبنيّة الثّقافيّة.

وهكذا نفهم أنّ قيمة الذّات لا تظهر إلاّ من خلال الآخر، وقيمة الآخر لا تظهر إلاّ من خلال الذّات «**إن تباعدا وتنابذا، يتفاعلان، فيما بينهما سلبا أو إيجابا بالنّظر إلى علائق**

---

[1] رامان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1998 ص216.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل النّاقد الأدبي، ص21.

القوى التي تمنح الغلبة لطرف على حساب الطّرف الآخر. وغالبا ما ينظر، بالاحتكام إلى التّجارب التّاريخيّة، إلى الآخر بصفته عدوّا يشكّل، على الدّوام، تهديدا للهويّة الذّاتيّة. وتظلّ العداوة محتملة حتّى في حال السّلم بين الطّرفين»[1]، ويقول "**محمد عابد الجابري**" في هذا المعنى «**إنّ نقد الآخر شرط لوعي الذّات بنفسها، ولكن وعي الذّات نفسه شرط لاكتساب القدرة على التّعامل النّقديّ الواعي مع الآخر**»[2]، وهذا النّوع من العلاقات هو ما يعبّر عنه اليوم بمصطلح "**المثاقفة**" الذي نقصد به كلّ تلك العلاقات القائمة على التّلاقح المعرفيّ والتّأثير والتّأثّر بين الثّقافات البشريّة بعضها البعض[3].

ومنه يمكن أن نقول إنّ الذّات والآخر وجهان لعملة واحدة، يؤديّان دورهما معا من أجل إثبات الكينونة الوجوديّة، «**فرد أو جماعة لا يمكن تحديدهم إلاّ في ضوء مرجع هو (الأنا)، فإذا حدّدنا هويّة الأنا كان الآخر فردا أو جماعة يحكم علاقته بالأنا عامل التّمايز وهو تمايز إطاره الهويّة أحيانا والإجراء في أحيان أخرى**»[4]. إذن، لا وجود لآخر دون وجود الأنا فلابدّ من توفّر شرط الاختلاف والتّمايز حتّى يمكن التّفريق بينهما، فكلاهما يحدّد غيره ويحيل إليه.

المرأة كائن يخضع للتّجربة الإنسانيّة والاختبار الحياتيّ بكلّ ما تحمل الكلمة من معنى لكنّ المحيط العائليّ والاجتماعيّ والتّربويّ والدّينيّ يقمع بشكل أو بآخر قدرتها على النّمو ما يأسرها في سجن الأنثويّة لتعيش فيه كأنثى وتغفل عن تحقيق ذاتها كامرأة، إنّها، في نظر الثّقافة والمجتمع والتّاريخ، جسد جذّاب يثير الفتنة، ويروي العطش الجنسي، أو خادمة لا تتجاوز وظيفتها حدود المنزل، من تربيّة الأولاد، وتلبيّة حاجيّات الرّجل (**الأب، الأخ، الزّوج**).

---

[1] محمد الدّاهي، صورة الأنا والآخر في السّرد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص11.

[2] محمد نجيب التلاوي، الذّات والمهماز "دراسة التّقاطب في المواجهة الحضاريّة، ص15.

[3] ينظر، عبد الرزاق الداوي، "في الخطاب عن المثاقفة والهويّة الثقافيّة"، مجلة أيس، الجزائر، ع2، س1، 2007 ص 13.

[4] مصلح النجار وآخرون، الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية، الأهلية، الأردن، ط1، 2008، ص51.

بناء على ذلك يصبح النّص الإبداعيّ مرآة عاكسة للذّات الأنثويّة وحقيقة التّهميش والتّنكّر المعلن عنه من طرف النّسق الذّكوريّ، وترى "**سوزان جودار**" **(Susan Goodar)** أنّ شعور الذّات الأنثوية بأنّها هيّ النّص الإبداعيّ «**يعني أنّ المسافة قريبة جدّا بين حياتها وفنّها، فاللّغة تعكس آلام الذّات الأنثويّة والعالم المحيط بها**»[1]، هذا يعني أن إبداع الأنثى هو تمثيل لواقع الذّات المأساويّ في الوسط الاجتماعي، وبحث في الهويّة الأنثويّة المفقودة تحت سيطرة الآخر المغاير لجنسها والقامع لطموحها.

ويؤكّد الباحثون أنّ معالم التّحيّز الذّكوري ضدّ المرأة شهده التّاريخ البشريّ منذ القدم حيث نجد أنّ حضور المرأة في معظم الخطابات يحتلّ موقعيّة الهامش وفضاء الممتنع، لأنّ الرّجل يوهمها بحضورها بحكم حقّها في الحضور، لكن يلغي حضورها من حيث لا تع ذلك، ولعلّ أبرز ما يفسّر اهتمامنا بموقع المرأة في النّصوص الرّوائيّة، هو تلك الصّراعات الفكريّة المحتدمة بين الرّجل والمرأة، التي شكّلت واحدة من أشدّ أنواع الاصطدام بين المنظومات الفكريّة المتنازعة في رؤيتها الاجتماعيّة والثّقافيّة والسيّاسيّة، وفي مقدّمتها تأتي قضايا المرأة لارتباطها الوثيق بالحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة، بحيث يرتبط بها كلّ إنسان – رجل أو امرأة – ويتداخل معها في أنماط من العلاقات المتشابكة النّسبيّة والسببيّة.

ولنتبيّن موقف الذّات الأنثويّة في رواية **(سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز** سنتبنّى طرح **ميشال فوكو Michel Foucault (1884 – 1926)** حول الذّات والسّلطة حين قال إنّ السّبيل الوحيد للتّخلّص من السّلطة هو: «**التّحكّم في الذّات، والتزام سلوك يفرضه هذا التّحكّم بعيدا عن السّلطة الخارجيّة**»[2]، هذا يعني أنّه بدل الحديث عن السّلطة من منطلق **من الذي يأخذ القرارات؟ أو من يحكم من؟**، علينا أن نفحص أشكال المقاومة والجهود التي بذلتها

---

[1] سهيلة سبتى، "أشكال التميز في لغة الخطاب السردي الأنثوي"، www.diwanalarab.com، 2017/04/10 12:55ساء.

[2] نصر الدين بن غنيسة، عن أزمة الهويّة ورهانات الحداثة في عصر العولمة، دار الثقافة، الجزائر، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 2014، ص91.

الذّات لإزاحة علاقات السّلطة من موضعها وتفكيكها، لنكشف في هذه الرّواية عدّة علاقات بين الذّات والسّلطة.

المبحث الثّاني: تقويض الذّات وصراع القيّم في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز

اشتغلت **ديهية لويز** في روايتها **(سأقذف نفسي أمامك)** على أسئلة صعبة تتعلّق بالحياة والمرأة والوجود والهويّة، وكانت الكتابة الفضاء الوحيد الذي يستوعب كلّ تلك المآسي التي عرفتها المرأة / مريم في حياتها، وكانت البداية كما تقول من تلك القبلة المشؤومة التي عكّرت صفوى حياتها والتي حدّدت زمانها بمساء أحد الأيّام من شهر جانفي**2000**، وبالضّبط الثّانية صباحا من يوم **24 جانفي 2000**، حين قرّرت بعد مضيّ أكثر من اثنا عشرة عاما تخليدها وقتلها في الوقت نفسه عن طريق الكتابة.

فقد كان تقفي أثار ماضي البطلة وإعادة تجسيده في واقع الكتابة أمرا صعبا، لأنّه يطرق المسكوت عنه من بابين: باب الأسرة وباب السّياسة. كانت البداية من القبلة، لم تكن من الحبيب أو الزّوج، بل كانت من الشّخص الخطأ وهو الأب الذي عاد ذات ليلة مخمورا لينسى معنى الأبوّة وينساق وراء نزواته ويعتدي على ابنته أو هكذا تعتقد نفسها، ابنته، لتستمرّ الحياة تعصف بمريم في عائلة يكثر فيها الوجع والألم، نلخّص أحداثها في أربع محطّات:

- ✓ محاولة الأب السّكير الاعتداء على ابنته مريم ودفاع نسيم ابن الثّماني سنوات عن أخته، فيلقى حتفه بضربة من أبيه.
- ✓ التّسلط الزّوجي، وإلغاء دور الزّوجة في الحياة، فهي مجرّد خادمة للزّوج ورغباته.
- ✓ كشف الغطاء عن تاريخ الرّبيع الأمازيغي، الذي تمّ تهميشه، وعدم الاعتراف به وهو الموضوع الرّئيس في الرّواية.
- ✓ اكتشاف مريم في النّهاية للسرّ الذي ظلّت أمّها تحتفظ به لمدّة ثلاثين عامًا إنّها ابنة غير شرعية لحبّ لم يقدّر له العيش طويلا، وابنة رجل لن تلتقيه يوما لأنّه أصبح في عداد الموتى.

استمرت الحياة تطلق عنانها الكئيبة على مريم وأمّها التي ذهبت في طريق الانحراف إلى غاية ربيع **2001**، الذي تحوّل إلى شتاء قاتم يمطر دما، فقد شاركت مريم في المظاهرات ضدّ المؤسّسة التي مارست كلّ أساليب القمع ضدّ مواطنيها بحجّة أنّهم يسعون إلى تجزئة البلاد وتشتيت سكّانها.

فعزمت البطلة تشغيل ذاكرتها واستعادة أحداث حياتها الخاصّة منذ ولادتها إلى غاية الواحد والثّلاثين سنة من عمرها، فتعيد سرد آلامها وبعض آمالها المحدودة بحبّها الذي لم يعش طويلا وكشف السّر الذي دفنته أمّها لمدة واحد وثلاثين عاما؛ إنّها ابنة غير شرعيّة لحب ضائع وأب مجهول وأم تائهة.

تحيا المرأة في هذه الرّواية «**في عالم مغترب حتّى وهي في بيتها ووطنها بدءا من اغتراب الجسد بين المحرّم والخليع..، بين ما يسمح به وما لا يسمح، وحتّى ذلك النوّع من الاغتراب الوجوديّ حيث تشعر بأنّها ليست في مكانها الصّحيح، ولا في العصر الذي يلائمها. حيث يكون ملاذها الوحيد؛ الكتابة، ففيها يمكن فقط لمن هم في محنة كمحنتها من البحث عن الذّات والرّهان ضدّ الخوف واليأس والموت.. تتحرّى عن ماضيها لتتيقّن من حاضرها.. لتتأكّد من هويّتها الحقيقيّة**»[1]، وبالتّالي يحضر في نصّ الرّواية تمثيل الذّات ومركزيّة الآخر وفق منظور تقويضيّ للعلاقات القيميّة الثّابتة.

هكذا تأتي مهمّة الكتابة النّسائيّة متمثّلة في إقصاء **القراءة الأبويّة/ Patriarchale** وإحلالها نوعاً آخر يكمن في القراءة الأنثويّة التي تفرض نفسها، ويكون لها حضورا مساويّا للقراءة البطريركيّة التي تعكس رؤية الرّجل الذي يعمل على إسكات الذّات وإخراسها.

هدف هذا التّصميت أو الإسكات تثبيت مجموعة من التّصوّرات الأخلاقيّة والاجتماعيّة الرّاسخة، وإغفال حقوق المرأة في العيش حياة طبيعيّة موازيّة لحياة الرّجل، الأمر الذي تطرحه

---

[1] محمد رحيم سعد، "الذات والآخر في السرد: قراءة تحليلية لمعضلة الهوية في الرواية العراقية"، موقع عالية ممدوح www.alghulama.com/index.php?option، 2/ 4/ 2018، 20:11 سا.

"**جاياتري شكرفارتي سبيفاك**"* **Gayatri chakravorty spivak (1942)** في أبحاثها عن القمع المزدوج الواقع على المرأة، حيث تدعو إلى الانتباه إلى القوّة السيّاسيّة والاجتماعيّة والأيديولوجيّة للعنصريّة في المجتمعات، ومن ثمّ كان لابدّ من تأكيد الحاجة إلى أنّ يسير ما هو تقويضي وما هو سياسيّ جنباً إلى جنب[1]، فهي تؤكّد على أنّ الاستعمار والذّكورة هما اللّذان جعلا من المرأة تابعا، لهذا كان ضروريّا أن تبحث في التّابع حتّى تنصف المرأة وتعيد لها حقّها باعتبارها كائنا اجتماعيّا فاعلا في المجتمع مثلها مثل الرّجل.

وهو ما اتّضح في رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** التي مثّلت للعلاقة التّعسفيّة بين الذّات والآخر داخل الوعي الجمعي للمجتمع الجزائري، من خلال استنطاق الهويّة الثّقافيّة وتعريّة تحيّزاتها الأيديولوجيّة، فبطلة الرّاوية مريم عندما تحكي فهي تحكي من موقع مضاعف، يمتزج فيه التّخيليّ بالاجتماعيّ، والذّاتيّ بالعام، والشّخصيّ بالسيّاسيّ.

1/ تقويض القيّم الإنسانيّة (الذّات / المعتدى عليها، الآخر / المعتدي):

نسجت الكاتبة أحداث رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** بألوان مختلفة، فبدأت بسرد قصّة الفتاة "**مريم**" التي شاءت الأقدار أن تجعل من حياتها مركب الأحزان، والمآسي، والأوجاع منذ أن كان عمرها 19 سنة، حين حاول من كانت تعتقد أنّه والدها الاعتداء عليها، يتصدّى له "**تسيم**" الأخ ابن الثّماني سنوات ويدافع عن أخته فيلقى حتفه بضربة من أبيه، أمّا "**الأب**" فيهرب ويترك وراءه فضيحته، في حين تلقى "**الأم**" اللّوم على ابنتها وتتّهمها أنّها السّبب في كلّ ما حدث وتذهب بنفسها إلى أوكار الرّذيلة حتّى تنسى أوجاعها.

* باحثة وناقدة هنديّة، أكاديميّة في جامعة كولومبيا، تعدّ من المؤسّسين الفعلين للخطاب الكولونيالي الجديد، وأوّل منظرة نسويّة في مرحلة ما بعد الاستعمار، اهتمت بالدّفاع عن المرأة الشّرقيّة، ومواجهة الهيمنة الغربيّة، وهي ماركسيّة تفكيكيّة الاتّجاه.

1) Mary Eaglton, "Introduction to feminist literary criticism" Ed. London and New York Longman. P219.

يعدّ هذا الحدث المأساويّ الأوّل الذي فتح أبواب جهنّم على حياة الذّات / "**مريم**" تقول: «**أجل... كانت البداية من هنا، من القبلة الأولى التي شعرت بها على شفتيّ، من الرّعشة الأولى التي سرت في جسدي ذات مساء من شهر جانفي 2000، تلك القبلة التي أعلنت كلّ الحروب الممكنة على السّكينة والطّمأنينة في حياتي**»[1]، فبسبب هذه القبلة اللّعينة بدأت حياتها تتوغّل شيئا فشيئا في عمق الأحزان.

واستغلّ والدها غضب زوجته وذهابها إلى منزل أخيها، ليحاول الاعتداء عليها ثانيّة، تقول: «**تحوّل إلى رجل غريب بالنّسبة لي، رجل تحرّكه الغريزة فلم يبق له من الإدراك ما يميّز به من أكون... كانت عيناه ناعستين، يفتحهما بصعوبة، يرمقني بنظرات مخيفة**»[2]، هكذا فعل فعلته الشّنيعة ونسيّ علاقة الأبوة التي تربط بينهما.

يعتقد القارئ لهذا الحدث الأوّل أنّ الرّواية تحكي عن قضيّة المحظور **(زنا المحارم)** التي تلقى تستّرا وسكوتا وكتمانا في المجتمع، الذي لا يسمح بالخدش في مثل هذه الأمور وفضح أسرار البيوت، فاقتربت "**ديهية لويز**" هنا من الأماكن الوعرة في سلّم القيّم الاجتماعيّة والأخلاقيّة للمجتمع الجزائري، حين تحدّثت عن اعتداء الأب على ابنته، وهو في حالة سكر أذهبت عقله وخلّفت حادثا مأساويّا، هو موت "**نسيم**" صاحب الثّماني سنوات على يد والده الذي فعل فعلته وفرّ من العدالة.

تتحدّث الكاتبة عن اعتداء الأب على الابنة وهو موضوع محظور ومسكوت عنه في المجتمع الجزائري ويدخل في خانة الأخطاء التي لا يعترف بها، فلا ينبغي عرضها أو طرحها ولو على مستوى العمل التّخيلي، لقد فضحت **ديهية لويز** المسكوت عنه وأعلنته أمام المجتمع وجمهور القرّاء دون أيّ تحفّظ، **ألم يحن الوقت ليواجه فيه الجزائري عيوبه؟**

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013، ص6.

[2] المصدر نفسه، ص18.

يعود الأب في منتصف اللّيل مخمورا: «**أقف على صوت الباب وضجيج في الغرفة المجاورة لغرفة نومي. كنت أعرف أنّه هو، فلا أحد غيره يدخل في الثّانيّة صباحا ليزعج الجميع لأنّه لا يرى الطّريق إلى سريره من كثرة ما شرب[...] الخمر الذي أذهب عقله[...]**»[1]. أفسد والدها حياته وحياة عائلته، التي فقدت الرّاحة والسّكينة والطّمأنينة، بسبب سلوكه غير السّوي وعدوانيّته التي لا تنتهي.

تصف مريم فعل الاعتداء بدقائقه، تقول: «**ارتمى بجسده الضّخم عليّ، يداه كانتا تنتشلان ثيابي بالعنف نفسه، وأنا أحاول أن أبعده بكلّ قوّتي، لكن جسدي النّحيل لا يسعفني**»[2] هكذا انتهت في أحضان الرّجل الذي لم يرحم ضعفها وبراءاتها، ولم ينظر إلى صغر سنّها هو الأب الحامي والمربّي والوليّ في العرف والدّين والقانون، ولم يكتف بالاعتداء على ابنته بل كثيرا ما كان ينهال ضربا على زوجته.

بناء على ما تقدّم استبان لنا حضور ثنائية **المعتدي والمعتدى عليه**، فسلطة الأب هنا واضحة، وهي سلطة مستبدّة ناكرة للقيّم الإنسانيّة تجاوزت حدود العلاقات القيميّة التي سطّرها العرف والمجتمع، لتجعل من الذّات / مريم ذاتا مضطهدة ومجبرة على الصّمت، وهو ما يمثّل حسب فوكو، السّلطة الفرديّة المقيّدة. إضافة إلى ذلك، يبدو أنّ طرح الرّوائيّة **ديهية لويز** لهذه المسألة كان بهدف تحرير الجسد الأنثويّ من الرّؤية الضّيقة والفكرة الدّونيّة، ويتجلّى ذلك في قولها: «**أستطيع أن أكتب وأنتقم منه بالنّسيان. لكن هل يمكن أن أنسى؟!**»[3] وهذا قبل أن تعرف الفتاة جسدها جيّدا تمّ الاعتداء عليه، تتساءل مريم: «**من أين سأبدأ لأنتقم وأعيد لجسدي الحياة رغما عنه؟**»[4].

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 8 – 9.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص7.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص،ن.

تدخل مريم مسرح الحياة عبر نفق التّسلّط والضيّاع والتّشرّد العائلي، حيث يحاول أبوها الاعتداء عليها، ويموت أخوها دفاعا عنها، وتحمّلها أمّها مسؤوليّة وفاة ابنها الصّغير، لتمرّ السّنين على هذه القصّة المأساويّة، التي غيّرت ملاح الأسرة تغييرا كبيرا، وسكت الجميع عنها خوفا من الفضيحة، فليس مهمّا أن يُعتدى على البنت، وليس مهمّا أن تعيش الحسرة والأسى، فالمهمّ أن لا يسمع النّاس عن فعل الاعتداء، والمهمّ كذلك أن لا يعرف أحد هويّة المعتدي.

تأتي الابنة مريم في هذا الموقف محكمة بنسق الأب الذي استعملها كطعم للانتقام من زوجته التي أهانت رجولته وفحولته عندما سلّمت نفسها لرجل آخر غيره، فهو يريد أن يردّ الاعتبار لنفسه ويستعيد كرامته التي سلبتها منه زوجته، ويستعمل الجسد نفسه للانتقام من خلال محاولة انتهاكه لحرمة جسد ابنته، مثلما انتهكت حرمة جسد زوجته من رجل آخر وتأتيه ليلة العرس فاقدة للعذريّة.

بهذا الشّكل تعرض لنا الرّوائيّة نوعين من الكتابة بالجسد: الأوّل هو محاولة ردّ الاعتبار للجسد الأنثويّ حين تقول مريم: "**وأعيد لجسدي الحياة**"، باعتباره تشكيلة أنثويّة تخصّ المرأة وحدها تزكيّه وتثنيه لأنّه مصدر وجودها وأناقتها وجمالها، وليس مصدر الشّهوة والقذارة كما يصوّره دائما الرّجل، أمّا الثّاني فهو الذي تمثّل في اقتران العلاقة بين الجسد والكتابة «**باقتران الوعي الفعليّ بالجسد والوعي الممكن للكاتبة، واستدعى هذا الوعي لإلغاء الانقسام الحاصل بالذّات النّسائيّة كما استدعى ذلك تبنّي موقف جديد من الذّات، أدّى بدوره إلى انبثاق رؤية جديدة للعالم**»[1].

فالكتابة عند **ديهية لويز** تدعو إلى تفجير المسكوت عنه بإعادة صيّاغة مضامين النّص عن طريق التّنفيس عن الكبت الاجتماعي والتّاريخي لدى المرأة، وكشف الغيّاب المفتعل للمجتمع في قضيّتها.

[1] عبد النّور إدريس، التّمثّلات الثّقافيّة للجسد الأنثوي – الرّواية النّسائيّة أنموذجا – (دراسة نقديّة)، ص45.

يعدّ **التسّلط الزّوجي** أيضا من القضايا المسكوت عنها، التي تطرّقت إليها "**ديهية لويز**" في الرّواية، حيث جسّدت لنا تصرّفات الأب السّكير مع زوجته، التّي ينهال عليها بالضّرب والشّتم تقول مريم: «**كنت أريد الخروج من المنزل قبل أن يستيقظ والدي، لكن صراخه سبقني.**

ـ ألا تسمعين يا امرأة؟ أين القهوة؟

ـ إنّها على الطّاولة في المطبخ، انهض واشربها هناك.

قبل أن تتمّ أمي كلمتها الأخير، انهال عليها أبي بالضّرب، وصوت الكدمات على جسدها يصلني إلى غرفتي.

ـ حرام عليك يا وحد "الحقّار"...»[1].

مثلّت الزّوجة هنا في هذا الموقف ذلك الكائن الضّعيف الذي لا يستطيع الدّفاع على نفسه والخاضع لرحمة الآخر (زوجها) الذي يحتكم للمعتقدات المتحجّرة، التي تضع المرأة في غرفة المتعة الجنسيّة.

الزّواج عقد بين رجل وامرأة يتّحدان بـ «**رابطة دمويّة، تنجب أجيالا، يمكن أن تحقّق الانفتاح والتّسامح بأروع صوّره، بشرط أن تقوم هذه العلاقة، التي يؤسّسها الحب، على مبدأ النّديّة والاحترام المتبادل للأفكار والمعتقدات، عندئذ تنتفي النّظرة الاستعلائيّة، ولغة الهيمنة لتفسح المجال لبناء جسور التّفاهم والوّد**»[2]، غير أنّ المرأة في جلّ النّصوص الرّوائيّة النّسائيّة تعيش في حالة توتّر وضياع، بين قهر الأنوثة وجبروت الذّكورة، بكلّ ما تحمله من أحقيّة على التّسلّط والهيمنة الزّوجيّة. لأنّ مفهوم الزّواج في المنظور الاجتماعي يعدّ غطاءً وسترا للمرأة التي تظلّ غير محدّدة في ذاتها المستقلّة، وهو «**تحديد ينسجم والتّصوّر السّائد حول المرأة**

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 10 ـ 11.

[2] ماجدة حمود، إشكاليّة الأنا والآخر (نماذج روائيّة عربيّة)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 2013، ص52.

على اعتبارها مجرّد جسد مرتبط بالعريّ والفتنة والإغراء ممّا يستدعي حضور الرّجل / الزّوج كغطاء»[1].

في سياق هذا الجدل بين النّسق والذّات، وبين سلطة الآخر / الرّجل، والذّات / المرأة تتشكّل هويّة الزّوجة التي تتجاذبها مشاعر الحبّ والكره، والاتّصال والانفصال في الآن ذاته لتصبح هويّتها على هذا النّحو، إمكانيّة مفتوحة على صوّر الاختلاف وليس تحقيقا نهائيّا فهي تختزل قول **نيتشه: «سعادة الرّجل هي – أنا أريد – وأمّا سعادة المرأة فهي – ما يريد»**[2] وهو ما يعكس حالة تشظّي الذّات بين سلطة قمعيّة تفرض هيمنتها، تمثّل الزّمن الخارجي الاجتماعي الذي يحكمه قانون القوّة، والحاجة إلى التّغيير والتحرّر من هذه السّلطة، يمثّله الزّمن الدّاخلي النّفسي الذي يحكمه قانون الرّغبة.

تبقى الذّات/ الزّوجة صامتة لا تمنح لها فرصة التّعبير، ومقيّدة لا حريّة لها، يرى **فوكو** أنّ السّلطة مهما كان نوعها وطبيعتها تمارس دائما أشكالا من القهر، والعنف، والتّبعيّة، وتقيد الهويّة الخاصّة، وتجعل الأفراد ذواتا خاضعة ومستعبدة. تكون العلاقة بين الزّوج والزّوجة في هذه الحالة مرتبطة بالجسد والعنف، حيث تبدو الزّوجة مستغلّة جسديّا، فهي لا تملك الحقّ في قول لا في موقف الشّتم، وموقف السّب، وموقف الضّرب.

وعليه يعكس حضور الجسد في النّص الرّوائي وضعا اجتماعيّا يؤسّس للعنف والاضطهاد فهو جسد تكتبه الحكاية، وتنقشه مواجع الذّوات ورغباتها، إنّه جسد راو ومرويّ بوصفه علامة سرديّة وجسدا واقعيّا، فالزّوجة في هذه الرّواية إلى جانب معاناتها من العلاقة الجنسيّة التي تبيع فيها جسدها لزوجها الذي يهينها في الفراش، تكشف عن موقف انهزاميّ تّجاه فعل الضّرب الذي كانت تعاني منه في نوبة الغضب التي يتعرّض لها زوجها، فيقوم يضربها ضربا مبرحا دون أدنى مراعاة لمشاعرها.

---

[1] زهور كرام، السّرد النّسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، ص172.

[2] غازي الخليلي، المرأة الفلسطينيّة والثورة (دراسة اجتماعيّة ميدانيّة تحليليّة)، مركز الأبحاث، منظمة التّحرير الفلسطينيّة بيروت، ط1، 1977، ص19.

لا يزال الرّجل ينظر إلى جسد المرأة، أنّه جسد جذّاب ومثير، لا ينتفع به إلاّ في تلبيّة شهوته، وهو ما تجلّى في قول **الغذامي** حول الثّقافة الذّكوريّة: «**ليس في طبع الثّقافة الذّكوريّة أن تتحمّل أو تقبل (واقعيّة) الجسد المؤنّث، ومن الضّروري لهذه الثّقافة أن يكون التّأنيث قصيّا ووهميّا لكي تظلّ الأنوثة (مجازا) ومادّة للخيال. وفي هذه الحالة – فقط – تكون الأنوثة جذّابة ومطلوبة في المخيال الثّقافي. وتنتهي جاذبيّتها بمجرّد تحوّلها إلى واقع محسوس**»[1].

وفي موضع آخر تناولت **ديهية لويز** وضع الأم التي تلد البنات دون الذّكور حين تقول إيناس صديقة مريم: «**أعيش مع عائلتي التي أصبحت تعرفينها الأن. أمّ مسكينة وساذجة أمام سلطة أب جبّار لا يحمل في قلبه شيئا من الرّحمة، مع ثلاث أخوات أكبر منّي. والدايّ لم يرزقا بولد، وتعلمين كم أنّ ذلك مقدّس عندنا، لهذا السّبب يضيقون علينا الخناق بما أنّنا لسنا سوى بنات، ويخافون أن نجلب لهم العار يوما**»[2]، تيمة القمع ضاربة في أعماق الكتابة النّسائيّة، مثلما هي ضاربة في أعماق التّاريخ عبر الحقب الزّمنيّة البعيدة جدّا.

يمكن أن نمثّل لهذه المسألة، حسب ما ورد في الرّواية **بنسق الزّوج المتسّلط** حيث كشفت الرّوائيّة عن الظّلم والاستبداد الذي كان يمارسه الزّوج على زوجته بغير حقّ كأنّها عبدة له هو مالكها، الذّات جاءت هنا تمثّل صورة عاكسة للاستسلام والخضوع لسلطة الزّوج، فالمرأة تربّت منذ نعومة أظافرها على الصّمت حتّى وإن تعلّق الأمر بتقرير مصيرها فهناك الرّجل **(الأب، الأخ، الزّوج)** يأخذ القرارات عنها، وهذا ليس نتيجة لفكر رجالي رجعي فقط، وإنّما هو أيضا نتيجة حتميّة لتصرّفات الأم مع ابنها الذي تمنحه صلاحيّة السّيطرة على الأخت والزّوجة، وهذا ما سيطبّق عليها حتما.

هذه هي حالة الأم في البلاد العربيّة عند بعض الرّجال، فهي تعيش العنف، والرّعب والخوف، من الزّوج، الذي يرى فيها مجرّد مشبع لرغباته الفطريّة، ومجرّد خادمة له وللأولاد

---

[1] عبد الله محمد الغذامي، المرأة واللّغة، ص42.

[2] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص73.

والمنزل، وكثيرا ما تجد أم مريم في البكاء سلاحها الذي يخفّف عنها، وفي الذّهاب إلى بيت أهلها لترتاح هناك قليلا، حلاّ مؤقّتا لتعود مرّة أخرى ويهينها زوجها ويضربها.

تعيش الزّوجة حياة العنف والاحتقار والتّجاهل، ولا تُبدي أيّ احتجاج على زوجها ربّما لأنّ المجتمع رسّخ فيها فكرة الضّعف «**وهذا يستحضر نظريّة الهيمنة التي طرحها غرامشي [...] والتي يؤكّد فيها أنّ السّيطرة لا تنم بسبب قوّة المسيطر فحسب وأيضا تتمكّن منها بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلّم بوجهاتها**»[1].

فاستسلام الزّوجة للأمر الواقع دون المعارضة كان سببا في تدهور وضعها، واستعانتها بالبكاء خفيّة للتّخفيف عن آلامها وشعورها بالحزن العميق، ومحاولة مريم مواساتها، وهي الأخرى بحاجة إلى من يواسيها بسبب فعلة أبيها، ولم تملك الجرأة الكافيّة حتّى تخبر والدتها كلاهما التزمتا الصّمت والصّبر، فالمرأة الطّيبة والصّالحة في نظر الثّقافة والتّقاليد هي المرأة الكتومة والصّبورة والمطيعة التي لا تصرخ في وجه الطّاغي ولا تبوح بعذابها.

العلاقة الزّوجيّة التي طرحتها الرّوائيّة في المتن الرّوائي، هي علاقة غير متكافئة لأنّ الزّوج أخذ الحصّة الأكبر فهو الأساس، في حين كانت الزّوجة ذلك المخلوق الضّعيف الذي يستمتع الزّوج بأذيّته وإدانته بشتّى الأساليب، فهو يتلذّذ عندما يسمع آلام زوجته، وهذا ما يزيد من حدّة عنفه.

ويتجلّى هذا في قول مريم وهي تحكي عن حقارة والدها وهجومه الوحشي على والدتها: «**وكلّما ازداد صوت أمي ألما، ازدادت متعته في ضربها. ولم أخرج من غرفتي كنت أنتظر أن ينتهيّ فيلم الرّعب الذي بدأ في السّابعة صباحا**»[2]. تريد الرّوائيّة في هذا المقطع أن تثير قضيّة إنسانيّة مهمّة تعيشها الزّوجة في المجتمع العربي، هي القهر الزّوجي الذي فرضته

---

[1] عبد الله الغذامي، النّقد الثّقافي، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص18.

[2] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص10.

معتقدات تتصّف بالجهل، فأدخلت الزّوجة في قفص الإدانة التي يسعى إليها الرّجل بشتّى الطّرق **فديهية لويز** تطالب بإعادة النّظر في التّراتبيّة الجنسيّة، وإدماج المرأة داخل مجمل دواليب الحياة.

ويقول "**أمين قاسم**" عن المرأة في كتابه **(تحرير المرأة)** إذا كانت المرأة تتصوّر دائما **«بأن يكون لها وليّ يقوم بحاجاتها ويدير شؤونها، كأنّ وجود هذا الوليّ أمر مضمون في جميع الأحوال»**[1]، فماذا تفعل بأمور الحياة عندما يغيب هذا الوليّ؟.

هذا الوضع هو الذي أدّى بالمرأة حسب "**أمين قاسم**" إلى العجز لأنّها لا تستطيع ممارسة حياتها بنفسها، فهي دائما تربط نفسها بالرّجل وتغيّب عقلها، لهذا أصبحت أداة بلهاء يشكّلها الرّجل كما يريد، وهي نتيجة حتميّة كرّستها ثقافة تحثّ على الكسل الذّهنيّ والحضاريّ لفكر المرأة وهو ما جعل من الذّكر مركز حياة المرأة، وجوهرها وعمادها، ولا يستقيم أيّ شيء دونه، دون حضوره.

وتؤكّد الكاتبة أنّه صعب جدّا أن تقضي المرأة على هذه التّصوّرات والقناعات التي رسّخت في الأذهان منذ الأزل، وسار النّاس عليها، وأصبحت تفعل فعل القانون، فمستقبل الفتاة يكون في الزّواج، والزّواج هو الضّامن للحياة الهادئة والآمنة والمستقرّة، ويتجلى ذلك في قول مريم وهي توضّح موقف والدتها من والدها: **«فأنا أعرف أمي كلّما ضاق بها منزلها تلجأ إلى بيت خالي حامد وجدتي ورديّة، تفرّغ ما في جعبتها من هموم وتعود بعد يومين أو ثلاثة لأنّها اشتاقت إلينا وإلى زوجها، فبالرّغم من قسوته فهيّ تحبّه، أو على الأقل متمسّكة به»**[2]، لم يعكس غضب الزّوجة من زوجها وذهابها إلى منزل أخيها ووالدتها سوى ضعف الزّوجة عن مواجهة زوجها بحقيقته الفضّة، وما عودتها إلى المنزل بعد يومين أو ثلاثة لوحدها دون أن يأتيّ زوجها لمصالحتها، إلاّ صورة عاكسة لضعفها، إمّا أمام حبّها له أو معرفتها

---

[1] أمين قاسم، تحرير المرأة، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1988، ص22.

[2] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 12.

بأنّ المجتمع لن يرحمها إن خرجت من لواء الرّجل، فالمرأة لا تحيا لنفسها ولا بنفسها بل هي تحيا بالرّجل وللرّجل فهي تنظر بعينيه وتسمع بأذنيه وتحيا بإرادته.

لقد تناول بعض علماء النّهضة العربيّة طبيعة العلاقة الزّوجيّة القائمة على الاضطهاد والتّبعيّة، فراجعوا الفكر الاجتماعي المكرّس، بخصوص الزّوجة والزّوج، وأعادوا النّظر في المقولات التي تقدّس الرّجل وتهمّش المرأة، وتقدّمها في صورة المالك والمملوك.

حاول **أمين قاسم** أن يربط بين الأوضاع الاجتماعيّة والتّعاليم الدّينيّة، ليؤسّس فكرا ثقافيّا دينيّا واسع النّطاق بعيدا عن التّحديد والتّقليد، الذي أفقد العلوم الإسلاميّة روحها وحوّل الحياة الاجتماعيّة إلى ارتباط غريزي يغيب فيه العقل، يقول مستقرئا الواقع وواصفا للخلفيّات المكرّسة «**رأيت في كتب الفقهاء أنّهم يعرّفون الزّواج عقد يملك به الرّجل بضع المرأة وما وجدت فيها كلمة واحدة تشير إلى أنّ الزّوج والزّوجة شيئا آخر غير التّمتع بقضاء الشّهوة الجسميّة وكلّها خاليّة عن الإشارة إلى الواجبات الأدبيّة التي هي أعظم ما يطلبه شخصان مهذّبان كلّ منهما من الآخر**»[1]، يتبيّن لنا من خلال هذا الاستشهاد موقف **أمين قاسم** الذي يطالب بمراجعة المفاهيم الدّينيّة والاجتماعيّة التي تنقل واقعا أليما عن علاقة المرأة والرّجل التي لا تتعدّى الجنس، ويتساءل: كيف يمكن لرجل وإمرة سليميّ العقل قبل أن يتعارفا أن يرتبطا بعقد يلزمهما أن يعيشا معا وأن يختلطا كلّ الاختلاط؟، وهو نفس الإنسان الذي إذا ما ذهب ليشتري شيئا يبقى يدقّق فيه متفاديّا أيّ عيب يصيبه، لكنّه يقدم على الزّواج مع شخص لا يعرفه دون أن يثيره شكّ بأنّه قد لا يتأقلم معه وقد لا يناسبه، أليس هذا بالأمر المحيّر؟

الملاحظ، يواصل **أمين قاسم**، أنّه في غيّاب القواعد السّليمة في عمليّة الاختيّار وفي حالة عدم التّجاوب بين الطّرفين، تقتنع المرأة بقدرها وتقبل نصيبها، وفي المقابل يستطيع الرّجل أن يعبّر عن عدم رضاه بمعادة الزّواج من ثانيّة وثالثة ورابعة، فالإسلام يضمن له حقّه في تلبيّة رغباته وإشباع غرائزه بطريقة شرعيّة لا تخالف الدّين.

[1] أمين قاسم، تحرير المرأة، ص 127.

يقول **أمين قاسم** ردّا على هذا الاعتقاد المغلوط «**في تعدّد الزّوجات بديهيّا احتقار شديد للمرأة، وشعور حبّ الاختصاص طبيعيّ في المرأة كما هو طبيعيّ في الرّجل، لذلك كلاهما لا يرضى بأن يشاركهما أحد في محبّة الطّرف الآخر(الزّوج أو الزّوجة)**»[1]. فكما نرى **لقاسم أمين** موقفا خاصّا من مسألة تعدّد الزّوجات التي أثارت جدلا مستفيضا ونقاشا حادّا بين علماء الدّين منذ العصور القديمة،

وأدرج بعض الفقهاء والمفسّرين هذه المسألة حتّى يحدّوا من المبالغات التي يقوم بها الرّجل باعتباره مركز الكون، ضمن اقتضاء الضّرورة هي من تسمح للزّوج بالتّعدّد، حيث جعلوا العقم مثلا سببا في التّعدّد في حالة المرض الشّديد الذي يجعل الزّوجة تهمل زوجها شرعا وبيتها وأولادها وهو الموقف ذاته الذي تبنّاه **أمين قاسم** حيث يقول: «**أمّا في غير هذه الأحوال فلا أرى تعدّد الزّوجات إلا حيلة شرعيّة لقضاء شهوة بهيميّة وهو علامة تدّل على فساد الأخلاق واختلال الحواس وشره في طلب اللّذائذ**»[2].

والسّؤال المطروح الآن: إذا كان الرّجل هو المريض وهو السّبب مثلا في عدم إنجاب الزّوجة هل يحقّ لها التّخلي عنه والبحث عن حياة جديدة مع زوج آخر؟

يجيبنا فورا الشّيخ **أبو الزّهرة**: «**المرأة إذا كانت قد عاشت مع زوجها عشرة سنين فلا يحقّ لها أن تطلب الطّلاق إذا مرض مرضا يحول دون أداء واجباته (المحدّدة فقهيّا)**»[3]، وهنا يربط حق المرأة بالطّلاق بعدد السّنين التي استغرقتها الحياة الزّوجيّة. وهل فكر الشّيخ أبو الزّهرة في احتمال آخر وارد يكمن في رغبة المرأة في إنجاب الأطفال؟ ألا يمكن أن تؤدّي تلك المدّة الزّمنيّة المحدّدة بعشر سنوات، دورا سلبيّا في عدم تحقيق أمنيّة المرأة، بل وتكون سببا مباشرا في قنوطها وشجنها؟.

---

[1] أمين قاسم، تحرير المرأة، ص 138.

[2] المرجع نفسه، ص142.

[3] المرجع نفسه، ص،ن. نقلا عن: شفيعة صديق، المشروع الفردي باستحضار الآخر (إشكاليّة النّهوض في الفكر الاسلامي المعاصر(3)، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، 2006/1427، ص56.

ويذكر الفقهاء آيات قرآنيّة كثيرة، تقول بالمساوة بين الذّكر والأنثى منها قوله تعالى: ((**مَنْ عَمِلَ صَالِحًا مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلَنُحْيِيَنَّهُ حَيَاةً طَيِّبَةً ۖ وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَجْرَهُم بِأَحْسَنِ مَا كَانُوا يَعْمَلُونَ**))[1]،

وقوله أيضا: ((**وَمَن يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ مِن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَأُولَٰئِكَ يَدْخُلُونَ الْجَنَّةَ وَلَا يُظْلَمُونَ نَقِيرًا**))[2]، لم يفرّق الديّن الإسلامي بين الذّكر والأنثى إلاّ بالتّقوى والعمل الصّالح.

لكن تفسيرات بعض العلماء المسلمين كما أشدنا في الفصل الأول عن **(ابن سينا وأبو حامد الغزالي)** أخذت منحى آخر، حيث وقفوا موقفا سلبيّا من المرأة، وقالوا قولا مشابها لقول حنان التميمي في كتابها "مفهوم المرأة بين نص التّنزيل وتأويل المفسّرين"، «**المرأة مخلوق يجب أن يعامل معاملة خاصّة تختلف عن بقيّة البشر لأنّها إذا أعطيت لها الحريّة التّامة تتسلّط على الرّجل، وبذلك تنقص مكانة الرّجل وتخدش رجولته، وإن أردت مدح امرأة فقل إنّها (امرأة كالرّجال)، وإذا أردت أن تهين رجلا فقل له (أنت كالمرأة)**»[3].

ويأتي **ابن رشد** بموقف مخالف ينصف فيه المرأة، حين يقول: «**إنّ النّساء من جهة أنّهن والرّجال نوع واحد في الغاية الإنسانيّة فإنّهن بالضّرورة يشتركن وإياهم في الأعمال الإنسانيّة**»[4]، وطالب بضرورة مراعاة الفروق الجسديّة، وهذا لا ينقص من دور المرأة في المجتمع وفي الحياة ولا يقلّ من شأنها، وذكر **ابن رشد** أنّ المرأة استسلمت لتلك النّظرة الدّونيّة الملتصقة بالمرأة الزّوجة والابنة، والأخت، التي تمتثل لأوامر الرّجل الذي يرى فيها خادمة وفيّة تلبّي

---

[1] سورة النحل، الآية [97].

[2] سورة النساء، الآية [124].

[3] حنان التميمي، مفهوم المرأة بين نص التّنزيل وتأويل المفسّرين، شبكة اللغويات العربيّة، (د.ب)، (د.ط)، 2009، ص16.

[4] ابن رشد، الضروري في السياسة (مختصر السياسة لأفلاطون)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1997 ص62.

له ولمتطلّباته، لهذا أشاد بمكانة المرأة واعتبرها كائنا حيويّا له وظائف دينيّة ودنيويّة مثلها مثل الرّجل.

يتماشى موقف **ابن رشد** والتّعاليم الإسلاميّة الصّحيحة التي تنادي بالمساواة بين الذّكر والأنثى، وهو الموقف ذاته الذي تبنّته **ديهية لويز** في روايتها وهي تحاول تصوير ضعف أم مريم أمام زوجها المتجبّر، والأعراف التي تحتكم إليها على أنّها قواعد ثابتة لا يمكن تجاوزها، بل يجب التّقيّد بها دون أي احتجاج.

ويرجع أصل هذه النّظرة الدّونيّة للمرأة، إلى التّفسيرات المغلوطة حول الفروقات الموجودة بين الذّكر والأنثى في النّص الدّيني بل تفوّق الرّجل على المرأة، ومن بينها قوله تعالى على لسان زوجة عمران حنّة التي كانت عاقرا، وطلبت من الله أن يهبها ولدا وأن تنذره لطاعته وخدمة بيت المقدس، فوهبها مريم ((**قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنثَىٰ وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنثَىٰ ۖ وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ (36)**))[1]. تقول أغلب التّفسيرات بأنّ القصد في هذه الآية الكريمة **وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنثَىٰ** أنّ الذّكر أقوى على الخدمة وأقوم بها، لأنّ الأنثى لا تصلح في بعض الأحيان لخدمة بيت المقدس لما يعتريها من حالات الحيض والنّفاس، وتقول تفسيرات أخرى في الآية نفسها أنّ الله ارتقى بمكانة الأنثى «**وليس الذّكر الذي طلبت كالأنثى التي وهبت**»[2]، وهي تفسيرات منطقيّة من وجهة نظر معيّنة.

ونجد رؤى أخرى تقرّ بأنّ الرّجل هو الأصل والأنثى هي الفرع، ويتّضح ذلك في قول المفسّر **الشّنقيطي**، الذي يؤكّد أنّ كلّ المحاولات التي تسوّي بين المرأة والرّجل هي محاولات فاشلة، لأنّ الفوارق بين الجنسين واضحة في الشّرع، فهي تمنع منعا باتا المرأة من دخول الأماكن المقدّسة، طبقا لقول زوجة عمران ((**وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنثَىٰ**)) والكفرة وأتباعهم من ينفون تلك الحقيقة، وهذا التّفسير الذي قدّمه **الشّنقيطي** ووافقه المفسّر **السّعدي** عليه، تحاملا

---

[1] سورة آل عمران، الآية [36].

[2] محمود بن عمرو الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، تر: عبد الرّزاق المهدي، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص 384.

فيه على المعنى الحقيقي للآية الكريمة، والذي لا يعني سوى تأويلا مغلوطا وسوء فهم نتيجة تعصّب للفحولة، وعدم التّفطّن أنّ هذه الأنثى التي أثارت الجدل هي مريم العذراء أم عيسى عليه السّلام، هي أنثى اصطفاها اللّه عن العالمين، ووضعها أنثى وأثير هذا الجدل.

وعليه فالهدف من هذا النّوع من التّفسير إثبات قصور الأنثى وكمال الرّجل، فقط لأنّه ذكر وهي أنثى، مستدلّين في ذلك بقضيّة الخلق بوصفها إحدى الإشكالات التي يتحدّد من خلالها شكل العلاقة بين المرأة والرّجل، فالله قد خلق آدم أوّلا ثمّ خلق حوّاء من أحد أضلاعه. ومن هذه الفكرة بالذّات جاء دور المرأة الثّانوي عبر التّاريخ، وتمّ النّظر إليها على أنّها كائن ناقص تابع للرّجل وارتبطت الحضارة والإنسانيّة بما هو مذكّر، واعتبر «**خضوعها قانونا إلهيّا أزليّا وثابتا لا يتغيّر أبدا، لأنّ قوانين الإله نصوص ثابتة مكتوبة واضحة المعنى، وإذا هناك من النّصوص ما هو غامض، فالتّفسير وظيفة رجال الدّين وليس هناك شيء اسمه نساء الدّين**»[1]. واتّخذت أيضا بعض أجزاء الآيات القرآنيّة (**وَلِلرِّجَالِ عَلَيْهِنَّ دَرَجَةٌ**[2]**، الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ**[3]**، أَوَمَن يُنَشَّأُ فِي الْحِلْيَةِ وَهُوَ فِي الْخِصَامِ غَيْرُ مُبِينٍ**[4]**، قَالَ إِنَّهُ مِن كَيْدِكُنَّ ۖ إِنَّ كَيْدَكُنَّ عَظِيمٌ**[5]**، وَلِيَ نَعْجَةٌ وَاحِدَةٌ**[6]) أمثلة على ضعف المرأة دون أدلّة مقنعة.

يعبّر **عبد الحليم أبو شقّة** عن عدم فهمه لطبيعة هذه التّفسيرات وتحيّزها الواضح للرّجل إذ يقول: «**فوجئت بأحاديث عمليّة تطبيقيّة تتصّل بالمرأة وبأسلوب التّعامل بين الرّجال والنّساء في مجالات الحياة المختلفة، وكان سبب المفاجأة أنّ هذه الأحاديث تغاير تماماً ما كنت أفهمه وأطبّقه، بل ما تفهمه وتطبّقه جماعات المتدينيّن الذين اتّصلت بهم وهم من اتجاهات مختلفة ولم يقف الأمر عند المفاجأة، بل شدّتني تلك الأحاديث لخطورتها وأهميّتها إلى تصحيح**

---

[1] نوال السعداوي، عن المرأة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1988، ص7.

[2] سورة البقرة، الآية [228].

[3] سورة النساء، الآية [34].

[4] سورة الزخرف، الآية [18].

[5] سورة يوسف، الآية[28].

[6] سورة ص، الآية [23].

تصوّراتنا عن شخصيّة المرأة المسلمة ومدى مشاركتها في مجالات الحياة في عصر الرّسالة»[1]. تبيّن لـ: **عبد الحليم أبو شقّة**، بعد قراءة متفحّصة للحديث وأخرى واعيّة للقرآن أنّ العديد من التّفسيرات والتّأويلات بخصوص المرأة في الدّين الإسلامي خاطئة في صلبها يجب مراجعتها لأنّها تدعو لإبعاد المرأة عن نشاطات شتّى، وعليه فمن الضّروري أن تحتلّ المرأة المكانة التي تليق بها وتعلي من شأنها في الأسرة والمجتمع والحياة العامّة.

من الواضح أنّ الاتّجاه السّائد في النّص القرآني وفي الأحاديث النّبويّة الشّريفة هو المساواة التّامة بين الرّجل والمرأة فيما يخصّ العبادات والواجبات الدّينيّة وفق ما جاء في قوله تعالى: **((إِنَّ الْمُسْلِمِينَ وَالْمُسْلِمَاتِ وَالْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ وَالْقَانِتِينَ وَالْقَانِتَاتِ وَالصَّادِقِينَ وَالصَّادِقَاتِ وَالصَّابِرِينَ وَالصَّابِرَاتِ وَالْخَاشِعِينَ وَالْخَاشِعَاتِ وَالْمُتَصَدِّقِينَ وَالْمُتَصَدِّقَاتِ وَالصَّائِمِينَ وَالصَّائِمَاتِ وَالْحَافِظِينَ فُرُوجَهُمْ وَالْحَافِظَاتِ وَالذَّاكِرِينَ اللَّهَ كَثِيرًا وَالذَّاكِرَاتِ أَعَدَّ اللَّهُ لَهُم مَّغْفِرَةً وَأَجْرًا عَظِيمًا))** [2].

تؤكّد الآية الآتيّة أهميّة وظائف المرأة في الحياة: **((وَالْمُؤْمِنُونَ وَالْمُؤْمِنَاتُ بَعْضُهُمْ أَوْلِيَاءُ بَعْضٍ ۚ يَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَيَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنكَرِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَيُؤْتُونَ الزَّكَاةَ وَيُطِيعُونَ اللَّهَ وَرَسُولَهُ ۚ أُولَٰئِكَ سَيَرْحَمُهُمُ اللَّهُ ۗ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ))**[3]، لا تقلّ المرأة عن الرّجل في أداء الواجبات وكلّ ما يتعلّق بالدّين والدّنيا.

كما منح الإسلام المرأة حق التّصرّف في أموالها، حيث قال تعالى: **((لِّلرِّجَالِ نَصِيبٌ مِّمَّا تَرَكَ الْوَالِدَانِ وَالأَقْرَبُونَ وَلِلنِّسَاء نَصِيبٌ مِّمَّا تَرَكَ الْوَالِدَانِ وَالأَقْرَبُونَ مِمَّا قَلَّ مِنْهُ أَوْ كَثُرَ))** [4]، كفل الإسلام للمرأة حقّ البيع والشّراء وإبرام العقود دون أي تدخّل من أي رجل سواء أكان أبا أو أخا أو زوجا أو ابنا.

---

[1] عبد الحليم أبو شقة، تحرير المرأة في عصر الرسالة، ج1، دار القلم، الكويت، (د.ط)، 1990، ص28.

[2] سورة الأحزاب، الآية [35].

[3] سورة التوبة، الآية [71].

[4] سورة النّساء، الآية [7].

تناولنا في الصّفحات السّابقة عن تقويض سلطة القيّم من قبل الأب الذي لم يراعي مصلحة ابنته، ولم يمتثل لوضعه كأب حريص على الأمن لأفراد أسرته، ولا سلامتهم النّفسيّة والجسديّة فاعتدى على ابنته، الآن سننتقل إلى تقويض آخر، وهذه المرّة الأم هي التي تقوّض القيّم والأنساق المرتبطة بالأم، تقول السّاردة: كانت التّاسعة مساء، الثّامن والعشرين من شهر فيفري، حين قرّرت الأم كسر حاجز الصّمت والحزن الذي خيّم على المنزل بعد وفاة نسيم، بذهابها إلى العمل في الحانات اللّيليّة والسّهر مع الزّبائن، واللاّمبالاة بابنتها ولا بالمجتمع الذي سيسيئ فهمها حتّى جاءها خبر موت زوجها المصاب بمرض السّيدا في الغابة والذي لم يثير فيها أيّ حزن وأسى، لكن مريم كانت تتخبّط بين الحقد والشّفقة عليه في الآن ذاته لأنّه رغم كلّ مساوئه يبقى والدها الذي تربّت بين أحضانه، وعاشت حياتها معه بحلاوتها إن وجدت يوما ما ومرارتها التي تربعّت على عرش الأيّام[1].

تمرّدت أم مريم على صورة الأم التي تضحّي بنفسها من أجل الآخرين وتبعت أوكار الرّذيلة، ويعود سبب تحوّلها إلى موت ابنها "**نسيم**" الفتى الصّغير، الذي فقدته بسبب تصرّفات أبيه، ولم تستوعب الأم حادث وفاته الذي بقيّ غامضا بالنّسبة لها، تقول مريم في هذا الصّدد: «**الآن وأنا أتذكّر تماما ردّة فعل أمي يوم فقدت أخي نسيم أتساءل إن كانت نفس المرأة الطيّبة التي تحوّلت فيما بعد إلى شيء يشبه الإعصار الذي يدّمر كلّ ما يلتقي به في طريقه إلى حتفه؟ لا أدري إن كانت الهزّات المتتاليّة عليها ما جعلها لا تميّز بين أخضر ويابس، بين سيّء وجيّد!**»[2]، خيّم الصّمت على البيت فلم تعد الأم تهتم بشيء بعد موت نسيم؛ لا يخيفها زوجها ولا تأبه بابنتها، تخاطبها مريم قلقة على ردّ فعلها: «**ماذا؟ سيلازمك هذا الصّمت إلى الأبد؟ يجمعنا سقف واحد وقبل ذلك أنا ابنتك!!**»[3]، تجيبها بنبرة يأس وأسى: «**ـ ابنتي؟ ياه... أجل ابنتي وسبب مصائبي**

---

[1] ينظر، ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص38 إلى 44.

[2] المصدر نفسه، ص30.

[3] المصدر نفسه، ص37.

ابنتي...»[1]، وتظلّ على تلك الحال إلى أن قرّرت ذات يوم أن تذهب للعمل في مكان محظور «**يقتضي أن ترقص وتغنّي في حانة L'avenirr، قبل أن ترافق أحد الزّبائن في مكان من اختيّارهم**»[2]، وهكذا دخلت عالم الرّقص والخمر والجنس لعلّها تنسى مأساتها وتتجاوز محنتها لبعض الوقت، وتركت ابنتها تضمّد جرحها العميق وحدها: «**أمي العائدة من مرض دمّرها تماما من جنون كانت في أيّامها سعيدة به، وكأنّها تنتقم مني عبر جسدها، أو هذا ما ظنته حينها [...] عمر كان الوحيد الذي يراها امرأة تستحقّ الاحترام، حتّى وهيّ تعود مع المعالم الأولى للفجر، ويوصلها رجل كلّ ليلة بشكل مختلف، حسب ما جادت عليها حانة "l'avenirr"**»[3] لم تستوعب الأمّ إذن حادث موت ابنها، فتوجّهت إلى العمل في الحانة تصاحب كلّ ليلة رجلا وتتمرّد بذلك على المجتمع والعادات وتؤدّي بنفسها إلى الهلاك.

لم تحكم البنت على أمّها بالسّوء، بل حاولت أن تتفهّم سلوكها الذي جاء بعد تجربتين قاسيّتين مرّت بهما في حياتها؛ تجربة تخلّي الحبيب عنها بعد ما حملت منه مريم، وتجربة موت نسيم، لقد عاشت حياة الذّل والإهانة مع زوجها، ولم تحتج، ولربّما أحسّت بنوع من الذّنب تّجاه زوجها الذي قبل بها، وأحسّت كذلك بنوع من الامتنان لأنّه رضى عنها .

ويقول **أمين قاسم** في موضوع انحراف المرأة، من الخطأ أن نسجن المرأة خوفا من أن تقع في الفاحشة، لأنّه لا نعرف ماذا يمكنها أن تفعل إذا فتحت أمامها الأبواب خصوصا بعد إغلاق طويل، ولعلّ قصص الانحراف فيما وراء الأبواب المغلقة دليل كاف على وضع المرأة المنحرفة في حين: «**المرأة التي تحافظ على شرفها وعفّتها وتصون نفسها عمّا يوجب العار، هي مطلقة غير محجوبة لها من الفضل والأجر أضعاف ما يكون للمرأة المحجوبة**»[4]. يؤكّد الباحثون أنّ حجب المرأة وراء قضبان البيت «**إدانة مسبقة لكلّ النّساء، وتصديق لمقولات**

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص43 ـ 44.

[3] المصدر نفسه، ص60.

[4] أمين قاسم، تحرير المرأة، ص888.

البعض بأنّ المرأة كلّها شرّ، ولا تحسن أن تفعل غيره، لذلك تدان كلّ النّساء بدعوى أنّ الانحراف وارد»[1].

إنّه لمن الصّعوبة أن يتزوّج الرّجل بامرأة مارست الجنس قبله تحت أيّ ظرف من الظّروف وهكذا، إذن وجدت أمّ مريم الحماية من قسوة المجتمع في زوجها الذي يتحوّل بدوره إلى إنسان عنيف يسيئ التّصرّف معها ومع ابنتها، وفي لحظة أسى ويأس وتذمّر شديدة تلجأ إلى الحانة والسّهرات اللّيليّة والسّكر والجنس، فدمّرت حياتها، ويقول **محمد عماد الدّين إسماعيل: «تكاد تجمع الدّراسات الجاريّة أنّ الأسرة العربيّة تركن إلى أسلوب التّسلّط وليس ذلك غريبا. فالآباء يرزخون تحت عبء التّسلط كقيمة في الثّقافة العربيّة، وهي قيمة تسود الحياة الاجتماعيّة برمّتها في الثّقافة العربيّة المعاصرة، ويكاد يكون هذا التّسلّط واحدا من البلدان العربيّة جميعها على اختلاف ثقافاتها الفرعيّة»**[2].

ترى **لويزا موراكو luiza muraco** ومجموعة "**diotima**" أنّ المرأة التي تحصر في جدران البيت حتّى يوم زواجها لا تملك شخصيّة ذاتيّة تعنيها، ولا تملك شخصيّة موضوعيّة تمكّنها من الدّفاع عن حقّها في الحياة، وبهذا تصبح عدوّة لنفسها وللمجتمع[3]، وعليه يعود سبب انحراف الأم إلى الفضاء العائلي الذي لم تجد فيه الاستقرار والأمان.

تأسّست استراتيجيّة تقويض القيّم الإنسانيّة في رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** وفق ثلاث علاقات انبنت على التّناقض والصّراع الأيديولوجيّ، فالمرأة حسب تفكير "**جون جاك روسو**" وكلّ من يؤيّده هي «**وسيلة ووسادة. فالعلاقة بين الرّجل والمرأة علاقة موازين أي علاقة بين طرف سلبي والآخر يلعب دورا فاعلا. ويوكّل روسو للرّجل القوّة والقدرة والسّلطة وعلى المرأة**

---

[1] شفيعة صديق، المشروع الفردي باستحضار الآخر، ص59.

[2] محمد عماد الدين إسماعيل، الأطفال مرأة المجتمع، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 1986، ص22. نقلا عن: شفيعة صديق، المشروع الفردي باستحضار الآخر، ص59.

[3] Muraco, Luiza, et groupe “Diotima” La difference des sexes, encyclopédie philosophique universelle (l’univers philosophique), 3éme edition, PUF,1997, p1372.

ألاّ تكون إلاّ ذلك الحمل الوديع الضّعيف. وينعكس هذا التّصنيف بالضّرورة على البناء الاجتماعي وكلّ أنواع العلاقات الاجتماعيّة»[1]، سنحاول أن نمثّل في الجدول الآتي طبيعة العلاقات التي تحكم بين الابنة والأب، والزّوجة والزّوج، والأم والمجتمع:

الابنة مريم / الأب	الزّوجة / الزّوج	الأم/ المجتمع
علاقة الخضوع والتّواطؤ	**علاقة الهيمنة والتّسلّط**	**علاقة مواجهة وتحرّر**
– محاولة الاعتداء (الأب). – الدّفاع عن النّفس (البنت). – الحفاظ على تماسك الأسرة (البنت). – الاعتداء ثانيّة (الأب). – حدوث المأساة (موت الأخ). – الصّمت على سلوك الأب.	– العنف الجنسي. – الضّرب المبرح. – التّجاهل. – قمع الحرّية الشّخصيّة. – عدم الاحترام. – الاحتقار.	– التحرّر من القيود (بعد وقوع الحدث). – التّمرد على العادات والتّقاليد. – البحث عن الذّات الضّائعة. – الارتماء في أحضان الرّذيلة.
النّتيجة		
– الحفاظ على القيّم المكرّسة. – هيمنة النّظام الأبوي. – هدم الأشكال الثّقافيّة التي تتبني على الاختلاف بين الذّكورة والأنوثة. – رفض كلّ ما يعارض الفحولة. – تهميش الصّوت الأنثوي.		– تقويض القيّم المكرّسة. – تفكيك النّظام السّلطوي. – المطالبة بحضور صوت المرأة. – التّمرّد على الفحولة. – مركزيّة الأنثى.

الجدول رقم 01: الذّات الأنثويّة بين الخضوع والهيمنة والمواجهة.

[1] مجموعة من الأكاديميين العرب، الفلسفة والنسويّة (في فضح «الازدراء الأنثوي» ونقضه، و«التّمركز الذّكوري» ونقده) ص25.

يتّضح من خلال هذا الجدول أنّ الذّات الأنثويّة في رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** تموقعت بين الخضوع للآخر (الأب)، والاحتجاج على الوضع القائم (مريم)، والتّحرّر من كل القيود (الأم). امتثلت مريم لأعراف المجتمع التي تلزم الفرد والفتاة خاصّة بالخضوع للسّلطة الأبويّة وعدم التّمرّد عليها.

تتموقع الذّات الأنثويّة بين الاستسلام والإدانة والتّمرّد في هذا النّص المفعم بالحزن والألم والأسى حينا، وفضح المسكوت عنه والتّحرّر حينا آخر، حين تتجاوز مريم الشّخصيّة البطلة العادات والتّقاليد، وتتمرّد على العرف بشربها السّجائر، فهي هنا تمثّل الذّات التي تهوى كلّ عصيان للفكر والطّبع، وتأبى الامتثال للأوامر، كما لا تلتزم بأحكام السّلطة والقيّم والقوانين والعقائد والأعراف، ويقول "**ألبير كامو**" عن الذّات المتمرّدة هيّ: «**الإنسان الذّي يقول لا. ولكن رفضه لا يعني الإنكار التّام والمطلق (...) إذن، هو الشّخص الذّي لا يتجاوز الواقع بسبب قسوة الظّروف التّي تتحكّم فيه. ولمّا كان الأمر كذلك، فهدفه هو إحداث تغيّيرات جزئيّة في هذا الواقع**»[1].

فقد حاولت مريم التّمرّد على الأعراف والتّقاليد، وتحرير نفسها من قوى القهر والاستلاب التي شوّهت إنسانيّتها، تقول: «**أخذت سجارة وأشعلتها، شعرت بدخّانها يتغلغل في صدري، أنفثته في ظلام غرفتي، وكأنّي أخرج معه همّا قديما مكدّسا بداخلي. ليس اختيّارا أن أكون من المدخّنين، لكن السّجائر هي التي اختارتني لتتقاسم معي لحظات الوحدة والجفاف التي كانت تلازم أيّامي**»[2]، ويعدّ شرب السّجائر بالنّسبة للمرأة في المجتمع الجزائري هو خرق لتعاليم الدّين وتقاليد المجتمع.

وفي الآن ذاته نجد تمرّدا آخر مارسته إيناس صديقة مريم على العرف يكمن في هروبها من بيت أهلها بسبب قساوة والدها: «**كان عليّ أن أتحرّر بأيّة طريقة، أن أركب أوّل قارب جنون**

---

[1] محمد يحياتن، مفهوم التمرد عند ألبير كامو وموقفه من ثورة الجزائر التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ط1، 1984، ص04.

[2] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 34.

يحملني إلى مكان آخر تخيّلته سيكون جنّة، ولم أعلم أنّ لا وجود لجنّة على الأرض ما دامت تحمل في أحشائها وحشا بوجه بشر [...] تخطّيت عتبة الباب وشعرت بالانتصار، لم أكن أعلم حتّى على ماذا انتصرت بالتّحديد»[1].

وقد باء هذا التّمرد بالفشل حيث عادت إيناس إلى بيت أهلها في اليوم التّالي برفقة دحمان صاحب المطعم الذي أنقذها من آفة الانحراف، تقول إيناس عن أبيها: «**رمقني بنظرة حقد تحمل بركانا من الغضب، قبل أن يرفع يده عليّ تسلّلت بسرعة إلى المنزل، دخلت غرفتي وأقفلت الباب بالمفتاح. [...] لكن دحمان وأمّه لم يخرجا من المنزل حتّى تأكّدا من أنّ والدي لن يقتلني على الأقل..**»[2].

تمثّل إيناس في البداية بهروبها من المنزل حالة التّمرّد على المجتمع والعادات والتّقاليد والسّلطة الأبويّة، فهي بهذا الشّكل تقوّض أيّة صورة ثقافيّة رمزيّة عامّة تتسلّط على الوجود والذّات والجسد والواقع، فالمنزل هنا كان رمزا لكلّ القيود التي كبّلت بها المجتمعات المرأة، لتعود ثانيّة إلى حالة الخضوع للسّلطة التي رفضتها بفعل عودتها إلى المنزل.

تصوّر **ديهية لويز** تقويضا آخر يكمن في شخصيّة الأم التّي تحرّرت من قيد الفحولة والانكسار والصّمت وتعيش في عالمها الخاص وحيدة مع كأسها وسهراتها اللّيليّة، حسب ما أوردناه في الجدول الآتي:

	الخضوع	**التّمرد**
مريم	للأب السّكير.	على العرف بشرب السّجائر، والتّحرّر من العادات.
إيناس	لقسوة الأب وجبروته.	على العرف بهروبها من منزل العائلة متّجهة إلى الجزائر العاصمة.

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 73 – 74.

[2] المصدر نفسه، ص76.

الأم	للزّوج المستبد.	على المجتمع بشرب الخمر والرّقص في الحانة والذّهاب في اللّيل لتسليّة الرّجال.

الجدول رقم 02: المرجعيّة الثّقافيّة بين الخضوع والتّمرد.

هناك صراع ضمني بين حضور صوت المرأة وغيّابه، إذ لا يتم حضور الصّوت الأنثويّ إلاّ بالتّمرّد على الواقع أو السّكوت عنه، ولقد ولّد هذا السّكوت الذي دام طويلا انفجارا غير متوقّع نتيجة ظروف قهريّة حرّكت سكونه، فالمرأة «**تريد أن تتدخّل في كلّ شيء، لأنّها محرومة من أن تفعل ذلك**»[1]، ليتحوّل وجودها من صمت إلى صوت يجسّد مفارقة الحضور والغيّاب وهو ما يمكن أن نربطه بتغيّر موقف المرأة من الوضع الذي عرفته منذ زمن من النّيابة عنها، إلى تأكيد وجودها بنفسها من خلال توّليها الحديث.

وعلى هذا الأساس يحضر صوت المرأة في رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** من خلال لغة النّص، ووفق خطاب تفكيكي للملفوظ النّصي الذّكوري، واستبداله بخطاب جديد يراعي العلاقة بين اللّغة والأنثى، تكون فيه مريم بطلة الرّواية هي التي تملك السّلطة.

تمثّل رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** مرحلة اكتشاف الذّات، أو مرحلة الانعطاف الدّاخليّ المتحرّر من الاعتماد على الآخر، وقد ركّزت في المقام الأوّل على البحث عن الهويّة، فأنشأت بهذا الشّكل تجربة نسائيّة مستقلّة طوّرت فيها فكرة الكتابة المتميّزة النّابعة من التّجربة الخاصّة بمعزل عن القوى المعيقة وتمّ اعتماد اللّغة والكتابة لاستخدامات جديدة طرحا وتركيبا.

2/ تقويض التّاريخ (الذّات / الأمازيغيّة، الآخر / المؤسّسة):

التّاريخ أحد المواضيع التي اشتغلت عليها الرّواية منذ زمن، حين كانت تصوّر حدثا من الأحداث التّاريخيّة بأسلوب روائيّ صائغ، مبني على معطيات التّاريخ، مع مزج ذلك الحدث بالخيال، لكن مع الرّواية المعاصرة أخذ التّاريخ مجرى آخر، حيث أصبح «**حفر في الصّمت**

[1] حميد لحميداني، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدّار العالميّة للكتاب، بيروت، ط1، 1993، ص41 –42.

والخواء ومساءلة للمتاهات الملغّزة وإصغاء للمنسيّ وتوجّه للمختلف»[1]، أصبحت الرّواية تحكي عن أحداث تاريخيّة لم يذكرها التّاريخ، أو أحداث تاريخيّة تمّ تزييفها وفق ما يخدم السّلطة، «**تكتب تاريخ المقموعين الذين لا يكتبون تاريخهم، رواية تنأى عن ثنائيّة النّصر والسّلطة، وتذهب إلى ثنائيّة الاغتراب الإنساني والبحث عن المعنى، كي تحاور الممزّق والمتداعي والمعنى المرغوب الهارب أبدا، كأنّ المعنى الذي تقصده الرّواية هو بحث الإنسان عن معنى لا يصل إليه، ذلك أنّ البحث في ذاته هو الهدف الأخير**»[2].

ورواية **(سأقذف نفسي أمامك)** نموذج لظاهرة الأجناس غير الأدبيّة (التّاريخ) المتخلّلة للرّواية على حدّ تعبير **مخائيل باختين**، حيث مزجت فيها الكاتبة بين تاريخ الرّبيع الأسود وقصّة الفتاة مريم.

ففي الوقت الذي كانت تحاول فيه مريم تجاوز محنتها والانشغال بالحياة الدّراسيّة والمشاركة في المظاهرات، للمطالبة بتحقيق العدالة الاجتماعيّة في حقّ منطقة القبائل، تتعرّف هناك على عمر الشّاب الوسيم المناضل الوطنيّ الذي تتعلّق به ويتزوّجان بعدها، وتشاء الأقدار أن تعود بها مرّة أخرى إلى مركب الأحزان، حين أصيب عمر برصاصة في الدّماغ أودت بحياته.

يتعدّى موضوع الرّواية القضيّة الاجتماعيّة المتمثّلة في اعتداء الأب على ابنته **(زنا المحارم)** إلى القضيّة الوطنيّة المتمثّلة في الرّبيع الأسود فهي لحظة من اللّحظات التّاريخيّة الدّاميّة، وهي في حقيقة الأمر امتداد لربيع **1980**، تقول عنها مريم: «**اللّحظة التي كانت تكتب التّاريخ بأحرف من الدّم [...]، كنت أريد بدوري صناعة التّاريخ، أو حتّى التّسلّل إليه عبر النّافذة فلم تكن الأبواب لتسمح للمرأة بالدّخول عبرها، إن لم تكسرها ... لكن في نهاية المطاف لم أدخل لا من النّافذة ولم أكسر الأبواب، انهالت عليّ الكدمات فانشغلت فقط باستيعابها..**»[3].

---

[1] ميشال فوكو، المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994 ص72.

[2] فيصل درّاج، الرواية وتأويل التّاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص83 – 84.

[3] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص46.

تذكر مريم كلمة الدّم الذي سال أثناء المظاهرات العارمة التي شهدتها منطقة القبائل في سنة **2001**، للإصرار على تحقيق ثماره، والشّعب التّابع يمكن أن يتكلّم على حدّ قول **(هومي بابا)*** **homi k. bhabha (1949)**، فهذا الفضاء وحده هو من يمنح «**للذّات الممزّقة أن تتصارع في العالم ما بعد الكولونيالي**»[1]، لقد أعلن سكّان المنطقة عن رفضهم لموقف المؤسّسة من الهويّة الأمازيغيّة، وكذا القمع الذي مارسته على النّاطقين بها والمتمسّكين بها، والمناضلين من أجلها، وهو ما أطلق عليه **فوكو** بـ: صراع ضدّ أشكال الإخضاع / السّلطة أو البنية السّياسيّة فهي شكل من أشكال السّلطة الفرديّة والشّموليّة.

وإذا عدنا إلى المقطع السّابق نجد أنّ **ديهية لويز** قامت بتقويض التّاريخ الرّسمي الذي سكت عن نضال الجزائريّين من أجل الاعتراف بهويّتهم هذا من جهة، ومن جهة أخرى تحاول تصوير التّهميش الذي تعيشه الأنثى من جرّاء الهيمنة الذّكوريّة، حيث تقول مريم بأنّها كانت تودّ أن تكون أحد هؤلاء الأبطال الذين يكتبون التّاريخ بدمهم، وبالتّالي ولكونها امرأة فهي محاصرة بالمحرّمات، والتّقاليد، وأعين النّاس، يصعب عليها تحقيق أمنيتها في المشاركة الفعليّة.

تعود بنا الرّوائيّة لأحداث الرّبيع الأسود عام **2001**، حين تقول: «**كان ربيع 2001 فصل الحب والورد والجمال، الفصل الذي تنتعش فيه القلوب بعد شتاء الجفاء.. لكن هذه المرّة بالتّحديد كان مختلفاً، لم يحمل في ثناياه سوى الألم، الدّم الذي سال كثيراً دون أن نفهم تحديداً السّبب من ذلك، ولا من كان وراءه**»[2]، هناك دائما أمور خفيّة يجهلها المواطنون كيف تتحوّل تلك المظاهرات السّلميّة إلى مشادّات عنيفة مع أعوان الأمن والشّرطة؟ كيف يقبل الوطن الحامي والضّامن للسّلم بين المواطنين على قتل أمل الشّباب في العيش الكريم؟

---

* أكاديمي هندي، أستاذ الأدب الأمريكي في جامعة هارفود.

1) Ftançois Cusset; French theory, Les mutations de vie intellectuelle aux Etats-Unis Ed Paris, La découverte, 2005, P156.

2) ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص47.

لم يكن ربيع **2001** مفعما بالحياة والحيويّة ومزهرا بالورود والألوان، لم يكن ربيعا حقيقيّا ذا نسيم عليل، تتساءل مريم: «**كيف يمكن للرّبيع أن يغيّر من حلّته هكذا، ويتحوّل من أجمل الفصول إلى بركان مدّمر لا يخلّف وراءه سوى الرّماد؟ أن يتغيّر من ظاهرة طبيعيّة إلى ظاهرة بشريّة بأسوأ كوارثها الممكنة؟ هكذا كان ذلك الرّبيع**»[1]، كان ربيعا داميّا، ربيعا حزينا، ربيعا مأساويّا عمّ فيه القتل، والدّم، والخراب.

لم يُحدث هنا ربيع **2001** تفكيكا وتقويضا على مستوى التّاريخ الجزائري المعاصر المزيّف والدّامي فقط، بل أحدث تفكيكا وتقويضا آخر على مستوى الكلمة ومدلولها، لأنّه ما حدث لم يكن ربيعا تنبثق منه الحياة، وإنّما كان خريفا أسقط أوراقه في متاهة الظّلام الذي لا نور له، أو في متاهة شتاء غاضب يمطر دما، لا يريد السّماع إلاّ لطرف واحد هو المؤسّسة بأجهزتها، ويعترف بأنّ السّلطة الجزائريّة فشلت في تحقيق مطالب المواطنين، الذين ذهب دمهم هباء منثورا، وهم يحاولون بثّ روح الرّبيع في نفوس الجزائريين، لأنّ الرّبيع الأسود ليس قضيّة سكّان منطقة القبائل فقط، بل هو قضيّة كلّ الجزائريّين.

وتشاء الصدف أن تعرف منطقة القبائل ربيعين داميّين، الرّبيع الأمازيغي في **1980*** والرّبيع الأسود في **2001****، هما ربيعان سادهما الحزن والمآسي والأوجاع والإصرار كذلك على الاعتراف بالانتماء المسكوت عنه، ورفض الاستلاب بكلّ أشكاله (التّاريخي، والهويّاتي والثّقافي، واللّغويّ...).

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص52 ـ 53.

* أطلق هذا المصطلح على حركة احتجاجية واسعة ذات طبيعة ثقافية شهدتها مدينتي تيزي وزو (وسط شرق) والجزائر العاصمة بين مارس/آذار وأبريل/نيسان 1980، تهدف إلى استعادة الهويّة والثقافة الأمازيغية التي تم طمسها منذ زمن بعيد. ينظر، الجزيرة / قسم أحداث ووثائق، "الربيع الأمازيغي بالجزائر.. حراك من أجل الهوية" https://www.aljazeera.net/encyclopedia/events/2016/3/16/، 2019/5/16، 16:00سا.

** أطلق هذا المصطلح على المشادات العنيفة التي عرفتها منطقة القبائل بين قوات الأمن الجزائرية والمتظاهرين خلال الفترة الممتدة بين أفريل 2001م وأفريل 2002م، وكانت إحصائيات الأحداث أنه أكثر من 126 وفاة و5000 جريح و200 معوق مدى الحياة. ويكيبيديا الموسوعة الحرة، أحداث القبائل، https://ar.wikipedia.org/wiki/ 2019/5/16، 16:02سا.

يبدّد الرّبيع الأسود الحلم بالرّبيع الجميل، ويرمز إلى القتامة، هكذا يضيع الجمال «**ليفسح الطّريق أمام الكراهيّة والقهر، لهذا بدت هذه الدّلالات، تلخّص قلق الإنسان بين الرّغبة في حياة جميلة (ربيعيّة) وبؤس واقع يقهره، ويحيل رغبته إلى نقيضها**»[1]، وهو ما يوحي إلى اضطراب العلاقة الإنسانيّة بين الذّات والآخر، المتمثّلة في علاقة الذّات الأمازيغيّة بالمؤسّسة التي فوّتت عليها فرصة المصالحة مع الوطن والمواطن والتّاريخ والهويّة، وحاربت تحقيق الانسجام والتّوافق والسّلم والأمان.

كان التّاريخ مصرّا على إدراج الرّبيع الأسود ضمن التّواريخ المنسيّة، والتي ظلّت مثل الصناديق السّوداء تنام على أسرار غامضة، تقول السّاردة في هذا الصّدد: «**أجل النّسيان نسيّ التّاريخ أن يدوّن من الطّاغوت ومن الضّحيّة، نسيّ أن يكتب عن الأبطال الذين سقطوا وأيديهم لا تحمل سوى أحلام تنتحر معهم... نسيّ التّاريخ في طريقه إلى المجد المزعوم أن يرثيّ القتلى "عن طريق الخطأ" مثلما أكّدته التّقارير الرّسميّة آنذاك عن الأحداث، رصاص حيّ في الظّهر، أطراف رجال تسقط على مرأى الجميع، تعذيب وحشيّ لكلّ من وقعت عليه أيديهم، كلّ ذلك لم يكن عن طريق الخطأ..**»[2].

ذكرت مريم الأساليب التي مارستها السّلطة على شباب منطقة القبائل، وفضحت الطّرق الدّنيئة التي تمّ اللّجوء إليها لقمع المتظاهرين، من تعذيب وقتل ووحشيّة: «**ما يزال ذلك الرّبيع محفورا في ذاكرتي لأسباب كثيرة، مع أنّ النّسيان اجتاح ذاكرة التّاريخ، وذاكرة هذا الوطن الذي يطوي على عجل أوراق خيباته الكبرى؛ خوفا من المواجهة [...] ذلك الرّبيع الذي بدأت فيه معالم الخراب والفوضى تجتاح المنطقة، الموت المجاني يطارد كلّ من تسوّل له نفسه بطلب حقّه في الكرامة والحريّة، كلّ من يرفض الظّلم مأوى والنّفاق لباسا [...] أسبوع واحد يحصد**

---

[1] ماجدة حمود، إشكاليّة الأنا والآخر (نماذج روائيّة عربيّة)، ص105.

[2] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص51 ـ 52.

أكثر من خمسين قتيلا، والوطن والتّاريخ بقيا على الهامش يتفرّجان علينا كيف نرثي موتانا وحدنا .. أجل كان الصّمت، أكبر الخيّانات مثلما كان عمر يقول»[1].

وتشير الكاتبة إلى موقف المثقّفين الجزائريين من ردّ فعل السّلطة تّجاه مظاهرات الشّباب التي سارعت إلى إعطاء الأوامر بإجهاض الحلم الكبير في رفع التّهميش، والاعتراف بالهويّة واللّغة الأمازيغيّة، "والوطن والتّاريخ بقيا على الهامش يتفرّجان علينا كيف نرثي موتانا وحدنا .."، فعاشت المنطقة حزنها وحدها في عزلة تامّة، وكأنّها ليست جزءا من جسد الجزائر.

نسجلّ إدانة قويّة للذّات، في قول مريم: «**هذه هيّ الهفوة التي نرتكبها، نحاول التستّر بالصّمت الجبان، ونقول إنّ الأمر لا يعنينا.. لذلك مازلنا نتخبّط في العالم الثّالث.. مازلنا نرى الظّلم يتغذّى ويتعشّى بيننا ولا نحرّك ساكناً.. مازلنا نرى الجثث تسقط أمامنا ونمرّ وكأنّ شيئا لم يكن، وكأنّ هذه الدّماء ليست دماء جزائريّة تسيل من دون أن نعرف السّبب، ولا من وراء كلّ هذا الخراب**»[2]. حدث ما حدث، تظاهر الشّباب، وسالت الدّماء، وخيّم السّواد الكثيف، ثمّ طويت الصّفحة، وتمّ الانتقال إلى صفحة جديدة في صمت رهيب، ولا نكاد نعرف شيئا عن الأيادي الخفيّة التي حرّكت تلك الآلة الوحشيّة في **2001**، لماذا؟ وكيف؟ ومتى؟ هكذا هيّ مواعيدنا مع التّاريخ نور ونار ورماد.

وهي الفكرة نفسها التي نبش فيها الفلاسفة أمثال: "**كارل هانريك ماركس Karl Marx (1818 – 1883)، وأرتور شوبنهاور، وسيغيسموند شلومو فرويد، وفريديريك نيتشه**" الذين تحدّثوا عن الذّات التي تحسّ بـ: «**حاجة إلى الهروب من قيود الذّات الموحّدة موضوعا أساسيّا مهمّا ومتكرّرا، في هذا القرن**»[3]، لأنّ الذّات في الزّمن المعاصر لم تعد مقيّدة، بل تذهب بحثا في الأعماق، والكشف عن المجهول، وتجاوز الطّروحات الكبرى فهذا الانبثاق الفلسفيّ

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 58 ـ 59.

[2] المصدر نفسه، ص49 ـ 50.

[3] البشير ربوح، "فرش معرفي لسؤال الهويّة: الهويّة الطفوليّة... نزعة ارتكاسيّة"، كتاب السّؤال عن الهويّة (في التأسيس... والنّقد... والمستقبل) – لمجموعة مؤلفين، ص15.

كان قريبا من فكر "**ديهية لويز**" الذي يدعو إلى تفكيك الذّات والغوص في باطنها: «**أجل كان الصّمت، أكبر الخيانات مثلما كان عمر يقول. التزمنا الصّمت وكأنّ شيئا لم يكن. الصّمت الجبان الذي نحتمي وراءه كلّما شعرنا بالخطر، صمت اللاّمبالاة التّامة.. الصّمت الذي يولد من الخوف، اجتاح الذّاكرة ولم يعد هناك اليوم سوى كلمات منقّمة نرمّم بها قبور موتانا كلّما حلّت ذكر رحيلهم، وقبل نهاية اليوم يدخل كلّ منّا إلى منزله على عجل حتّى لا تطارده الذّكرى، نخاف حتّى أن نتذكّر..**

كيف أنّ الخوف سيطر على أبسط حركاتنا؟ لم نتمكّن يوما من محاربة ذلك الخوف الذي يسكننا، يأكل ويشرب من دمنا.. كيف حدث كلّ ذلك؟ وكيف انتهى؟ وكيف رضينا بالخيّانة؟ لم أعد أعرف أجوبة لأسئلتي التي تطرح نفسها بإلحاح..»[1].

والمعجم اللّغوي للنّقد الذّاتي الذي تمارسه مريم في هذه الفقرة ينضوي تحت فكرة سلطة الصّمت، بحكم ورود كلمات من قبيل (الصّمت، اللاّمبالاة، الرّحيل، الذّكرى، الخوف، الخيانة الأسئلة...)، وختمت نقدها بجملة من الأسئلة لتنزع اللّثام عن واقع متأزّم يعيشه الجزائريّون منذ زمن طويل من جانب، ولتؤكدّ على أهميّة ثقافة السّؤال وكسر البداهة أو الامتثال لليقين فالسّؤال يفتح على احتمالات عدّة، لأنّه يحتمل أكثر من إجابة، وتعدّد الإجابات يخصّب الخيال ويثري المعرفة ويدخل الفكر في فضاءات جديدة جرى تحاشيها، ومجمل هذه الأسئلة تفصح عن رؤية ضبابيّة للرّبيع الأسود، وتعتيم إدراك الخلفيّة، ولا حركة متقدّمة في الوعي دون أن يسبق تشكيلها وانبثاقها سؤال.

وأبرزت الكاتبة أنّ أخطر المواقف على الإطلاق هو الحيّاد، والصّمت المطبّق، والخوف الجارف من السّؤال، والتّعبير عن الرّأي، حيث تواطأ الجهل والتّخلّف والاستبداد لقمع أيّ سؤال أو وجهة نظر: «**كم من الزّمن يجب أن يمضي حتّى نلتفت إلى الوراء لنواجه الحقيقة العاريّة لهذا الوطن؟ كيف نطوي أوراقا ملطّخة بالدّماء بهذه البرودة والنّذالة؟ لكلّ منّا في النّهاية نصيبه**

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 59.

من المسؤوليّة التي لم نتحملّها يوما»[1]، وبهذا الشّكل تدان كلّ ذات جزائريّة لا تعتبر قضيّة الرّبيع الأسود قضيّتها، ولا تنهض ضدّ تحريم التّعبير، وتجريم أي مخالفة للرّأي المتوارث.

وتتبنّى الكاتبة لغة التّعريّة – تعريّة واقع المجتمع وواقع المرأة – عبر تقنيّة السّؤال حينا، وتقنيّة الحوار بشكليه الدّاخلي والخارجي حينا آخر، وفي حوار جرى بين مريم وصديقتها إيناس، تطرح الكاتبة قضيّة اغتصاب المرأة في مركز الدّرك الوطني، تحكي إيناس قصّتها مع دركي: «**اقترب منّي، ووضع يده على شعري بلطف قبل أن يجذبني منه إلى صدره ويلصق فمه على شفتيّ.. حاولت أن أتخلّص منه لكن لم أستطع، حاولت الصّراخ فوضع يده على فمي وهمس بأذني: – لا أريد أن أسمعك.. إلاّ إذا كنت تفضّلين أن أقول لأبيك الآن أنّك تعرّيت أمامي، فيقتلك هنا ويتعفّن في السّجن.. ابتلعت صراخي وألمي والتزمت الصّمت، لم أكن أملك غيره في النّهاية، غير الصّمت والخضوع له..** »[2].

بعدها أخذها من ذراعها ورماها على الأريكة في زاوية المكتب وانتشل حزام سرواله، وربط يديها إلى الوراء، «**كنت أغمض عينيّ كي لا أرى ما كان أمامي، لكنّه لم يترك لي الكثير من الوقت، ولم يرحم دموعي الصّامتة.. كان يتلذّذ بذلك الضّعف الذي يراه في عينيّ، جذبني من شعري وأدخل عضوه في فمي.. شعرت بالغثيان وكأنّ أحشائي ستفرغ ما فيها، حاولت التّخلّص منه، لكن يده على شعري تجذبه بقوّة..**

[...] كنت أتمزّق من الألم والإهانة، جسدي لا يسعفني ليقاوم أو يتحمّل عضوه الذي تغلغل بداخلي بعنف، أو حتّى جسده الضّخم المرتمي عليّ.. كان الدّم الذي ينزف مني ويملأ الأرض يخيفني أكثر»[3].

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص64.

[2] المصدر نفسه، ص77.

[3] المصدر نفسه، ص77 – 78.

فلمن تشكيه؟ للدّرك، إنّه الدّرك، للعدالة إنّه العدالة، للسّلطة إنّه السّلطة، تقمع إيناس احتجاجها، وتسكت صراخها، تقول: «**جمعت ملابسي الممزّقة، مسحت الجزء الظّاهر من جسدي حتّى لا ينتبه أحد.. فتح الباب وخرج قبلي ليقول كلمتين لوالدي، أسرعت خطاي لأخرج من المكان الذي شهدت فيه الجحيم الحقيقيّ..**

أتتبّع خطوات أبي المتثاقلة، أشعر بغضبه وسخطه على اليوم الذي ولدت فيه.. لم ينتبه لدموعي الصّامتة وقلبي الذي يتآكل من الحزن، كان ذلك آخر همّه طبعا، وكان بعيدا أن يتصوّر حدوث شيء فظيع مثل الذي حدث في بضع دقائق، وفي مكتب الدّرك..»[1]. تتعرّض إيناس للاغتصاب وتخاف من ردّة فعل أبيها وأسرتها ومجتمعها ككلّ، الخوف من الفضيحة ويمكن لهذا الخوف أن يتحوّل إلى رعب شديد. وقد يتسبّب الاعتداء الجنسيّ إلى إصابة الضّحيّة بالتّوتر العصبيّ، والإحساس بالإهانة، ممّا ينعكس سلبا على شخصيّتها، ويؤدّي أيضا إلى حالة الاكتئاب والرّغبة في الانعزال النّاتجة عن عدم قدرة الفتاة على مصارحة شخص ما، وبالتّالي معاناتها بشكل فرديّ ودخولها في أزمة نفسيّة حقيقيّة.

وقد تتغيّر علاقة الضّحيّة بذاتها فتفقد ثقتها بنفسها وتعتبر ذاتها مذنبة، فآثار الاغتصاب على نفسيّة الضّحيّة وخيمة جدّا، خاصّة عندما تظلّ حبيسة الكتمان على الاعتداء، ممّا يؤثّر سلبا عليها (القلق، العصبيّة، عدم الثّقة في الآخرين، احتقار الذّات).

ويلحق جسد إيناس بمعاني القرف والضّعف واللّوم، فعوض أن تقول: «**الجسد هو الأنا التي لا غنى لي عنها، وما نشعر به يمرّ عبر ذلك الجسد أو تلك الأنا، وما يحطنا ويحيط به وما يختلف علينا ويدركه وشارك به، ويظهر استجابات وتفاعلات مع المحيط الذي نعيش فيه، فلا يمكن فصله ككيان مستقلّ وإنّما الجسد هو متداخلا معنا، ويشكّل قوّة ذات فاعليّة كبرى في إمداد حياتنا والمساهمة في العيش فيها**»[2]، فهي تقول إنّ جسدها يعيق مواصلة

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 78.

[2] مازن مرسول محمد، حفريّات في الجسد المقموع (مقاربة سوسيولوجية ثقافيّة) – مسائل فلسفيّة، دار الأمان، الرباط منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص 41.

حياتها بشكل طبيعي، ويحجب عنها السّعادة، ويغيّب البسمة عن شفتيها. هكذا يصبح الجسد «**أداة لجلب الذّكور، حيث تفنّنت البلاغة عند ابن عبّاد في حبك نص في التّهنئة بمولد بنت فقال "أهلا وسهلا بعقليّة النّساء، وأم الأبناء وجالبة الأصهار والأولاد الأطهار والمبشّرة بإخوة يتناسلون بخباء يتلاحقون". لا مهنة للجسد الأنثويّ إذن سوى جلب الذّكور إلى ساحة الصّراع دافعا عن الفحولة وعن سلطة أبويّة، وعن أفاق جديدة لتعزيز سلطة "الأب الثّقافي"**»[1]، فالجسد الأنثويّ في التّصوّر الاجتماعي هو فضاء مغلق صامت كنص مواز لثقافة القمع.

وضع التّاريخ البشريّ المرأة تحت رقابة اجتماعيّة شديدة، ترصد كلماتها، وتترقّب حركاتها وتنظر إليها على أنّها هي المذنبة في كلّ حالات الاعتداء الجنسيّ، وتظلّ هويّتها في ارتباط مستمر بالنّسق الذّكوري، وإن حاولت أن تتجاوز هذا النّسق بشكل من الأشكال يتمّ تصنيفها في منطقة الضّياع والحرمان الاجتماعي، تقول **نازك الأعرجي** ذلك حول تغييب دور المرأة في الوسط الاجتماعي، حين تعدّ المرأة «**عنصرا قلقا وعضوا غير أصيل في الكليّة الاجتماعيّة عضوا تحت التّمرين لا أمل له في اكتساب العضويّة الكاملة في المجتمع**»[2]، وهو ما شهدناه في رواية **(سأقذف نفسي أمامك)**، من خلال شخصيّة إيناس التي ظلمتها الأعراف والتّقاليد والمجتمع، ومقاييسه الأخلاقيّة، واغتصاب الذّركي، لكن باعتباره رجل فهو المجتمع والمجتمع هو أعراف الذّكورة.

ونشير إلى أنّ الدّراسات المعاصرة تفاجئنا بأرقام مذهلة للفتيات والنّساء اللّواتي تعرّضن للتّحرّش أو الاغتصاب الجنسيّ، ولم يهمسن بكلمة لسنين طويلة، ودفنّ التّجربة داخلهنّ. ويظهر رمادها في يوم ما دون أسباب واضحة. فحين تلتزم المعتدى عليها الصّمت وتخفي سرّها في داخلها، فهي تجعل من ذاتها حبيسة قفص التّجربة القاسيّة، ولا تعلم حجم الضّرر الذي أُلحق

---

[1] فاطمة كدو، الخطاب النّسائي ولغة الاختلاف (مقاربة للأنساق الثّقافيّة)، منشورات دار الأمان، الرباط، (د.ط)، (د.س) ص91.

[2] نازك الأعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النّسويّة العربيّة)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1 1997، ص5.

بها. فقد حكمت على نفسها بالانهيّار العصبيّ، والأزمة النّفسيّة، وفقدان الثّقة في النّفس...، فالمرأة هي موضوع التّبادل بتعبير **كلود ليفي ستروس Claude Lévi-Strauss (1908 - 2009)** الذي يفترض أن تخضع المرأة لمنطق العفّة والطّهارة والشّرف الذي يقضي بالحفاظ على سلامة الجسد لسلامة الجماعة، ويصبح رمزا لشرف القبيلة المانحة إذا ما تمّ تسليم هذا الجسد دون عيوب، وشرفا للمتلقّي إذا تلقّى بضاعة لم يمسسها أحد، فهو الذي سيعود إليه شرف الفحولة وشرف الاستفراد باستهلاكها لأوّل مرّة وصيّانة حرمتها لصيّانة شرفه[1].

وعليه لقد أصبح جسد المرأة هو من يكرّمها أو يهينها باعتباره جسدا «**خاضعا لأسس ومقاييس جديدة. تلك المعايير التي وصفها فوكو بالقمعيّة اللّطيفة أو النّاعمة. إذ أنّها لم تنهي عهدا من القمع لهذا الجسد إلاّ لتبدأ عهدا آخر بوسائل جديدة من الإخضاع والإكراه والهيمنة**»[2]. يمثّل جسد إيناس هنا رحلتها مع الحياة وتعبها، وخوفها، وقهرها، ومعاناتها وكأنّه «**ليس بيدرا للمشاعر وحقلا للأحاسيس ومسكنا للفكر**»[3]، وإنّما هو مجرّد فضاء للإغواء والشّهوة والمنكرات، «**يمثّل الجسد عند الأنثى مسار السّرد وتطوّره وجماله، كما يمثّل الآخر المذّكر شرارة هذا الجسد وعنفوانه واشتعاله. فحين تكتب المرأة تفرغ جسدها على النّص فينكتب، ويتحرّك وفقا لمشيئة الجسد ورغباته وإيحاءاته، وهذا التّوجه يمثّل العامل الأكثر فعاليّة في التّحويل والتّثوير، كما يمثّل الجسد عند المرأة العتبة النّصيّة الوحيدة في أفق الانفتاح والتّعدّد، والمساءلة والنّقد**»[4].

تبقى علاقة المرأة بجسدها، وعلاقتها بجسد النّص والآخر، «**علاقة نور وظلّ، ماض وحاضر، وصعود وهبوط، ويتحوّل النّص إلى حيّز تصادم وتحوّل وتفاعل وقد يمتلك النّص**

---

[1] ينظر، ميسون العتوم، "جسد المرأة والدلالات الرمزية: دراسة انتروبولوجية بمدينة عمان (الأردن)"، مجلة إنسانيات ع59، جانفي- مارس 2013، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] عفيف فراج، المرأة بين الفكر والإبداع، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص89.

[4] الأخضر بن السّايح، سرد المرأة، وفعل الكتابة (دراسة نقديّة في السّرد وآليّات البناء)، ص142.

سلطته من خلال العناصر المتفاعلة التي يغذّيها الجسد وشحنها أكثر من تفعيل السّرد والمحافظة على حيويّته وإغرائه»[1].

بناء على ذلك يمكن أن تكون إيناس بجسدها المغتصب تمثيلا للذّات الأمازيغيّة المغتصبة حقوقها من طرف سلطة المؤسّسة، التي تراعي مصالحها على مصالح المجتمع، وهو ما يعكس فعل الدّركي الذي يمثّل المؤسسّة. وتحدث هنا الهوّة بين الذّات كوطن والمؤسّسة كسلطة مسؤولة على هذا الوطن، ويكون الصّراع الذّي يعيشه الطّرفان من أجل تحقيق الهدف مأزوما، وقد دفع بالسّلطة «**بوصفها ثقافة للقمع والاستبداد الاستعماري**»[2]، لتمارس مختلف وسائل العنف حتّى تغطيّ جرائمها، مثلما مارس الدّركي أسلوب التّهديد على إيناس بإخبار والدها أنّها هيّ الملامة والرّاغبة في ممارسة الجنس معه.

استعمل الدّركي سلطته حتّى يدين إيناس، واستعملت المؤسّسة نفوذها لتدين الذّات الأمازيغيّة، فالجسد بهذا الشّكل يصبح «**مركزا للازدواجيّة ومنتجا لمفارقات ثقافيّة تجلّت تاريخيّا بتضارب المرجعيّات تّجاه الجسد وحريّته**»[3]. غير أنّ إيناس التي خرجت من التّجربة محطّمة «**كومة من المكسّرات، كومة من اللاّشيء ومضيعة للزّمن..**»[4]، تقرّر أن تحتفظ بالموضوع لنفسها حتّى لا يلومها أحد ولا ينكشف أمرها إلى أن يصل ذلك الذي تثور فيه على صمتها، وتزّد الاعتبار لذاتها وتحرق الدّركي بالزّيت ليموت ألما ووجعا مثلما أحرق أنوثتها وانتهك شرفها وفكّ بكارتها....

يخبر عمر مريم بفعلة صديقتها إيناس: «**إيناس [...] – أحرقت دركيّا الأسبوع الماضي صبّت عليه زيتا مغليّا حين كان يجلس أسفل شرفتي منزل خالتها، بعد أن أرهقته مواجهة الشّباب الغاضب. تصوري أنّها أصبحت بطلة، انتقمت لمراهق أصابه نفس الدّركي برصاصتي كلاشنيكوف في الظّهر**.

---

[1] الأخضر بن السّايح، سرد المرأة، وفعل الكتابة (دراسة نقديّة في السّرد وآليّات البناء)، ص142.

[2] إدوارد سعيد، الثّقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998، ص324.

[3] عبد النّور إدريس، التّمثّلات الثّقافيّة للجسد الأنثوي – الرّواية النّسائيّة أنموذجا – (دراسة نقديّة)، ص7.

[4] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص78.

[...] وثبت فيما بعد أنّ إحساسي كان في محلّه، كان هو نفس الشّخص الوضيع الذي أجبرها أن تركع أمامه وتقوم بكّل ما يطلبه منها، دون أن تجرؤ على الصّراخ أو المقاومة»[1].

تقتل إيناس المعتدي عليها وعلى مناضلي الثّقافة الأمازيغيّة، حيث لجأ إلى طرق دنيئة لإخماد صوتها الأنثويّ وأصوات الجزائريّين. تمثّل إيناس الذّات الأنثويّة التي تمرّدت على سلطة القمع التي مارستها الهيمنة الذّكوريّة من جهة، والذّات الأمازيغيّة التي تمرّدت على سلطة الطّمس التي مارستها المؤسّسة من جهة أخرى.

وعليه يترجم حضور الجسد في هذا النّص الرّغبة في إثبات الذّات الأنثوية، ويترجم كذلك النّسق الثّقافي للمجتمع الذي تنتمي إليه الذّات، وكذا نظرة الآخر الذي هو الرجل وتمثّلاته لهذا الجسد. هنا، يتطابق تصريح **فوكو** بأنّه لا توجد علاقات سلطة إلاّ بوجود نقاط تمرّد، تكون تحديدا وسيلة انفجار، مع قول الذّات الأمازيغيّة بالتّمرّد عن المؤسّسة هو من ولد الصّراع وهذا ما يتّفق مع لحظة ما بعد الحداثة والتي جسّدتها **الذّات الأمازيغيّة** من خلال انقلابها على نظام **المؤسّسة**، وهي قوّة دافعة تقاوم الصّمت الذّي ولّد انفجارا أسهم في كشف رؤية وجوديّة جديدة فكّكت المعطيات القبليّة التي تقول بأنّ الصّوت للسّلطة، واستبدلتها بمعطيات منطقيّة وواقعيّة عمدت إلى فضح المستور والمزعوم والوعي بخبايا الحياة.

عمدت **ديهية لويز** في روايتها إلى لغة الجسد لتصور لنا «**المصادر الرئيسيّة للمتخيّلات التي يبلورها**»[2]، وتعكس واقعا حاضرا بين ذات أنثويّة عانت القهر الجنسيّ تمثّل أنا الذّات الشّخصيّة وبين الذّات الأمازيغيّة التي عانت الإلغاء والتّهميش تمثّل الذّات الوطن. وتصرّح الكاتبة في حوار مع "**حسن الرّموتي**": «**أكيد أنّ كتاباتي لا تخرج كثيرا عن حقيقتي وواقعي الذي يحيط بي وأتفاعل معه، ليس هناك أفضل من الواقع المعاش للإلهام لا أقول أنّي أهتمّ بوضعيّة المرأة**

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص71 – 72.

[2] فريد الزّاهي، النّص والجسد والتّأويل، إفريقيا الشّرق، المغرب، (د.ط)، 2003، ص25.

في المجتمع الجزائريّ، لكنّها تشكّل موضوعا مهمّا إلى جوانب المواضيع الأخرى التي تؤثّث يومياتنا»[1]. فرواية **(سأقذف نفسي أمامك)** تجسيد لتناقضات السّلطة الأبويّة، والسّلطة المؤسّساتيّة ومساءلة للواقع، وطرح للمسكوت عنه.

ونستخلص ممّا سبق، أنّ التّيمة التي سيطرت على فحوى النّص هي تيمة **هيمنة الذّكورة وقهر الأنوثة**، عبر مشهدين فاجعين: الأوّل ثقافة أبويّة تروم بتوتّر العلاقة بين الرّجل والمرأة من خلال الأحاسيس والغرائز الحيوانيّة، والثّاني ثقافة سياسيّة سلطويّة تروم بتوتّر العلاقة بين المؤسّسة كسلطة والذّات الأمازيغيّة كمجتمع، وبذلك تذهب الرّوائيّة ببوحها إلى حدّ العريّ ودون حدود قيديّة لتكشف اللّبس الذي يحوم حول الذّاتين، الذّات الفرديّة والذّات الجمعيّة.

يسكت التّاريخ عن أحداث العنف والاعتقال والقتل التي ترتبط بالمؤسّسة، ويكرّس صوت السّلطة، فيما تتوّلى الرّواية سرد قصص من لا صوت لهم (المقموعين، والمضطهدين، والمهمّشين) ويرى **فيصل درّاج** أنّ المؤرخ يقول قولا سلطويّا ويهمّش تاريخ المستضعفين ويوغل في التّهميش إلى تخوم التّزوير وإعدام الحقيقة، ولهذا يقوم الرّوائي بذكر ما امتنع المؤرّخ عن قوله[2]، وبهذا تكون الرّواية فعلا من أفعال المقاومة كرد فعل لتهميش الذّات الاجتماعيّة.

تسرد مريم حدث مقتل عمر رميّا بالرّصاص في الظّهر «**ها هوّ الوطن الذي كان يؤمن به حدّ الهذيان يغدر به بطريقة بشعة ويرميه أمام النّفايات، يدعه يموت في صمت غير آبه بشيء، تأتيه الرّصاصة التي تضع حدّا لأحلامه في هذه الأرض التي لا ترتوي إلاّ من دماء أبنائها**»[3]، هكذا انتهت حياته، واختفى بصيص الأمل في حياة مريم.

---

[1] حسن الرموتي، "قراءة في رواية سأقذف نفسي أمامك"، 18 أغسطس 2017، 12:01سا http://bayanealyaoume.press.ma/، 08 أفريل 2018، 15:24.

[2] ينظر، فيصل دراج، الرّواية وتأويل التّاريخ، ص6 – 7.

[3] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص119.

تستحضر مريم أيّام الرّبيع الأسود، وتستحضر في الوقت نفسه أيّام الطّفولة السّوداء حيث تغتصب مريم في طفولتها من قبل رمز الحماية والأمان الأب، ويغتصب الوطن في **2001** من قبل ضامن السّلم والسّلام المؤسّسة.

تقول وهي تعدّد المآسي والمكائد التي حدثت في ذلك الرّبيع الدّموي: «**اختلطت الأوراق وتعدّدت المكائد التي نصبت في ذلك الخميس من شهر جوان 2001.. والنّتيجة إجهاض محاولة إنقاذ ما تبقّى من هذا الوطن، إجهاض مع نزيف حاد من الدّم والخراب، أبطاله تسلّلوا بين المتظاهرين مثل الأفاعي ليحوّلوا العاصمة في ظرف ساعات إلى كومة من الدّمار الشّامل وكأنّ تسونامي مرّ عليها فأغرقها في بحر من الخيّانة**»[1]، ليكتب التّاريخ مرّة أخرى صفحة سوداء لهذا الوطن «**كلّ العوامل كانت مرتّبة بعناية فائقة؛ ليتحوّل الأبطال إلى مافيا ومرتزقة وتجعل من المتسكّعين والمشاغبين ضحايا يجب الدّفاع عنهم..[...] غرّبت العزائم من يومها واجتاح زلزال الخيبة القلوب، غرّبت الثّقة إلى أجل غير مسمّى.. أشرقت في اليوم الموالي شمس الخيّانات والخلافات والانشقاقات لم ترمّمها لا اللّغة ولا دماء الذين راحوا ضحايا الظّلم والثّائر..**»[2]. تتحدّث مريم عن لعبة مجهولة الأوراق نسجت في الكواليس، وذهب ضحيّتها شباب منطقة القبائل، الذين انتفضوا ضدّ مصادرة هويّتهم وتغييب لغتهم.

3/ المسكوت عنه وسلطة الموت (الذّاكرة المتعبة):

تطرّقت **ديهية لويز** إلى قضيّة أخرى هي قضيّة اللاانتماء التي تم السّكوت عنها باعتبارها تسيئ إلى سمعة الفحولة، فتفتح **ديهية لويز** دفاترها لتعيد الاعتبار للأنثى من خلال كشف مدى تواطؤ مختلف مكوّنات المجتمع الذّكوريّ على احتقار المرأة واستغلالها.

تدخل "**مريم**" مرّة أخرى، في مواجهة مع الحياة التي نالت منها مرارا وتكرارا، تقف صامدة من أجل طفلها، الذّي كانت تحمله في أحشائها، ليكون سلواها في الحياة، ويحمل اسم والده

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 67 .

[2] المصدر نفسه، ص،ن.

الذي لن يراه أبدا. تتوالى الأحداث في الرّواية لتكتشف "**مريم**" في النّهاية أنّها ابنة غير شرعيّة لحبّ لم يقدّر له العيش طويلاً، وأنّها ابنة رجل لن تلتقيه يومًا لأنّه أصبح في عداد الموتى إنّها ثمرة غير شرعيّة لعلاقة غراميّة بين أم الشّخصيّة البطلة مريم ووالدها البيولوجي، وتلام الأم ويبرّأ أبوها، ويقوم الجدّ بتزويجها بأوّل رجل طرق بابه ليصون شرف العائلة، خوفا من أن يدنّس في حالة انتشار الخبر بين النّاس.

يمثّل هذا الطّرح لقضيّة العلاقات غير الشّرعيّة لدى الرّوائيّات، طريقة جديدة تنتقلن فيه بالخطاب الرّوائي إلى مرحلة ما بعد التّأسيس، من خلال تركيزهنّ على الجسد باعتباره «**مساحة العالم ومنبع الحياة لا الموت، وأنّ العشق مرتبط به أشدّ الارتباط، ولا ينطلق من فضاء الاختلاف... الجسد مساحة لا متناهيّة لصيّاغة الرّموز والكتابة سواء كان جسد امرأة أو رجل لأنّ كلّ جسد يشكّل نصّا يتحدّث إليه ويحاوره يتخاصم معه، فالذّات تعاني من كونها لا تتطابق مع صورتها حتّى لو كانت الأكثر بهاء وجمالا، والمرأة تكتسب بجسدها ما لا يستطيع النّظام الرّمزي الذّكوري تفكيكه وفهمه**»[1].

وعليه، تنطلق **ديهيّة لويز** في حديثها عن الانتماء من واقع الذّات مريم القلقة، التي تعاني من ضياع ملمح ذاتها وتفاصيل مكوّناتها في تأسيس هوّيتها بين أب حاضر مربّيها ويحاول اغتصابها، وأب بيولوجي غائب يجهل وجودها، وبالتّالي كان منطلق الحديث عن الانتماء من هويّة الذّات مريم الضّائعة التي يمكن «**أن تتأطّر داخل مستويين اثنين: فهي تبرز في البداية باعتبارها موضوعا قيّما تستهدف الذّات التي تعمل على إعطائه وحدة واستمراريّة، وعلى مستوى لغة الحديث، لكنّها تظهر من جهة ثانيّة في الرّموز الخاصّة التي يستعملها المتحدّث في شكل خطابه ذاته ويمتد في خطابه**»[2]. ومسألة النّسب (الأبناء غير الشّرعيين)، هي مسألة أخرى مسكوت عنها في مجتمعنا. تكشف مريم السرّ الذي أخفته أمّها لمدّة واحد وثلاثين عاما

---

[1] محمد نور الدّين أفاية ، الهويّة والاختلاف (في المرأة، الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ب)، ط1 1988، ص 44 – 45.

[2] المرجع نفسه، ص14–15.

وعن طريق الصّدفة حين كانت أمّها تقرأ جريدة تحمل خبر موت أحد الكتّاب يدعى سليمان جودي وتنهار كليّة، تبحث مريم عن سبب انهيّار أمّها، إذ ترى بيدها وهي نائمة ورقة قديمة باهتة اللّون أخذتها منها دون أن تنتبه، تتطلّع عليها ويتبدّد الظّلام عن هذه العلاقة الغراميّة الخفيّة التي جمعت بين أمّ مريم وهذا الكاتب الذي تنقل الصّحف خبر وفاته[1].

تفرّق الأقدار بينهما، ويترك في أحشائها مريم التي صدمت بواقع مأساوي آخر، فالحياة لم تترك لها متنفّسا للحياة الهنيئة، اكتشفت بعد كلّ هذا العمر أنّها ابنة غير شرعيّة لحبّ عابر في حياة أمها، وأنّ ذلك الرّجل الذي تعلّقت به كلّ هذه السّنين هو زوج أمّها الذي كان ينتقم منها يوميّا بمعاملته تلك إيّاها[2].

تعاني البطلة مريم قلق الانتماء، لأنّها لم تعرف حقيقة انتمائها إلاّ بعد مضيّ أكثر من ثلاثين سنة، ممّا يعني أنّ ما يشكّل الذّات (مريم) هو الامتزاج بين انتماء مزيف لأب عاشت معه، وانتماء حقيقي لأب بيولوجي مجهول، ليصبح فيما بعد في عداد الموتى، وهو ما أثّر سلبا على حياتها. وحالة الشّك والحيرة والقلق التي عاشتها الذّات الأنثويّة / مريم في انتمائها أو بالأحرى غربتها داخل أسرتها، هو نفسه وضع الاستلاب الذي عاشته الذّات الأمازيغيّة / الوطن في عقر دارها.

استحضار الرّوائيّة لانتماء الذّات الفرديّة / مريم وهويّة الذّات الجماعيّة / الأمازيغيّة، يمنح للحياة معناها، مثلما يمنح الانتماء للوطن معناه، فقلق انتماء الذّات مريم بين حقيقة مزيّفة وواقع مؤلم يعكس قلق الذّات الأمازيغيّة الذي ينوس بين مؤسّسة متسلّطة وهويّة غائبة. وهذا التّوازي في الحكي عن هويّة الذّات الفرديّة (الأنثويّة) وهويّة الذّات الجمعيّة (الأمازيغيّة)، أكسب الرّواية تميّزا مهمّا.

---

[1] ينظر، ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص137 إلى 140.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص142 ـ 143.

تشغّل مريم ذاكرتها عبر مسلكين مختلفين ومتشابهين في آن، المسلك الأوّل يعود بنا إلى زمن طفولاتها ومعاناتها من اعتداءات الأب عليها، وموت أخيها وإلقاء اللّوم عليها، والمسلك الثّاني يعود بنا إلى زمن الرّبيع الأسود وثورة الشّباب وتشتيت المؤسّسة لجهود الشّباب، والموتى والجرحى، فيعلو بذلك الصّوتان المهمّشان: صوت الأنثى وصوت الثّقافة الأمازيغيّة اللذان تعرّضا للقهر والتّسلّط والاعتداء والسّلب والاضطهاد.

أظهر فعل التّذكّر الذي بنيت عليه الرّواية صوت الهامش وصوت المركز، ثم أزيح الصّمت بالبوح عن أوجاع الأنثى من جهة، وطرح ملابسات الرّبيع الأسود من جهة ثانيّة:

الذّات الفرديّة الأنثويّة	الذّات الجمعيّة الأمازيغيّة
– إخفاء سرّ ولادة مريم. – الاعتداء الجسدي على مريم وإيناس. – اكتشاف الحقيقة. – موت الأب البيولوجي.	– تغييب الثّقافة الأمازيغيّة. – العنف المادي على الشّباب المتظاهرين. – الكشف عن تلاعبات المؤسّسة. – موت المناضل عمر.

الجدول رقم 03: التّوازي بين الذّات الفرديّة الأنثويّة والذّات الجمعيّة الأمازيغيّة.

تقرّر مريم في آخر المطاف الخروج إلى الشّارع، والمشي في طريق غير معروف، مستذكرة قول فرجينيا وولف **(سأقذف نفسي أمامك غير مقهورة أيّها الموت ولن أستسلم)**، وأنهت روايتها بسؤال: ماذا لو ألقت بنفسها وسط هذا الطّريق الذي لا تعرف نهايته، وتعثّر جسدها بين عجلات السيّارات؟[1]. وهو بمثابة صرخة مدويّة. يتبيّن لنا في الأسطر الأخيرة من الرّواية، أنّ البطلة مريم لم تعد تستطيع الصّمود أكثر، فقرّرت أن تدفع بهذه الذّات التي أتعبتها منذ صغرها إلى الانعتاق والخلاص برمزيّة الموت، لقد كانت حياتها كاملة معركة مع «**القدر من يوم قرّر أن يتفنّن في رسم لوحته الكئيبة**»[2]، بدءا من يوم ميلادها إلى غاية وفاة زوجها.

[1] ينظر، ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص144.

[2] المصدر نفسه، ص5.

تبرز رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** مدى جرأة الكاتبة الجزائريّة على ملامسة المسكوت عنه، والبوح بالرّغبة في تأكيد وجودها، وإعلان تذمّرها من السّلطة الذّكوريّة وعدوانيتها، فالانتماء أو الهويّة التي تتحدّث عنها الرّوائيّة هي بطاقة شخصيّة للنّص والمبدع، وكذا للمتلقّي الذي يحدّد من خلالها بطاقته الثّقافيّة، التي لا تتحدّد إلاّ وفق الهويّة الثّقافيّة التي تقوم على ثلاث دوائر **«متداخلة ذات مركز واحد، فالفرد داخل الجماعة الواحدة، قبيلة كانت أو طائفة أو جماعة مدينة (حزب أو نقابة إلخ) هو عبارة عن هويّة متميّزة ومستقلّة، عبارة (أنا) لها آخر داخل الجماعة نفسها، (أنا) تضع نفسها في مركز الدّائرة، عندما تكون في مواجهة مع هذا النّوع من (الآخر)»**[1]. وتجلّى في الرّواية من خلال بحث / الأنا مريم عن ذاتها وسعي الذّات الأمازيغيّة إلى إثبات وجودها.

ربطت **ديهية لويز** بين الذّات / مريم، والذّات / الأمازيغيّة واستطاعت بذلك أن تتملّص من سلطة الرّقيب عبر التّوريّة الوطنيّة، إذ من يقرأ النّص للمرّة الأولى يعتقد أنّ الرّوائيّة تشير إلى **«الهوّة والشّرخ في علاقة الذّكر والأنثى وعدم فهم رغبتها، الأمر الذي يؤدّي إلى هروب نحو علاقة غير سويّة»**[2]، وتهدف إلى الكشف عن الممارسات القمعيّة التي يمارسها الرّجل على المرأة.

المتمعن في النّص الرّوائي جيّدا يتبيّن له أنّها كانت توازي بين معاناة الذّات / مريم من القهر الأبويّ ومعاناة الذّات الأمازيغيّة من القهر المؤسّساتي، فصار خرق الطّابو مسؤوليّة مشتركة بين الذّات الأنثويّة التي تحكي عن قضيّة اجتماعيّة، والذّات الوطنيّة التي تحكي عن قضيّة سياسيّة.

وتلتقي **ديهية لويز** مع **أحلام مستغانمي** التي عتبت وطنها الذي لفظ أبناءه من حضنه إلى المنفى والشّتات لفظا لم تقبله الحيوانات لأبنائها[3]، **وديهية لويز** هي الأخرى تحمّل الوطن

---

[1] محمد عابد الجابري، "العولمة والهويّة الثقافيّة"، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع6، فبراير 1998، ص6.

[2] جهاد فاضل، "الكتابات النّسويّة في مواجهة الجسد"، مجلّة العربي، ع508، مارس2001، ص134.

[3] ينظر، أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص48.

مسؤوليّة الشّعور بالغربة والمنفى، لأنّ المؤسّسة عملت جاهدة على طمس هويّة مواطنيها، وانتهاك حياة الأبرياء، واستباحة الأعراض، وكتم الأصوات.

الكتابة حاجة وجوديّة وليس ترفا، «**الكتابة قراءة يطلّ منها الغائب والممتنع، وما لم يفكّر فيه، والهامشيّ، والمنفيّ، وما لم يخلّق جسدا على المحتمل والممكن والكائن من غير ابتداء والصّائر من غير انتهاء**»[1]، تكتب **ديهية لويز** عن حياة مريم الخاصّة، منذ ولادتها إلى عمرها الواحد والثّلاثين، وتعيد سرد بعض أحزانها، حبّها الذي لم يعش طويلا، السّر الذي دفنته أمّها. وتقرّر أن تصوغ ذاتها وترسم أوجاعها بالكتابة، وتجعل منها الشّاهد الوحيد على الفترة الصّعبة التي مرّت بها منطقة القبائل خلال أحداث **2001**[2]. تقول مريم «**لن أكتب سوى نفسي، في حدود قدرتي على الحديث عنها، وفي حدود إمكانياتي البسيطة في ترجمة أفكاري ومشاعري في كلمات تلخّص حقيقة وجودي..**»[3].

أصبحت المرأة المبدعة فاعلة تحمل وعيّا كتابيّا، وليست «**ذلك الكائن الحكواتي الذي يتقن الخطاب الشّفاهي البسيط. ظلّت حبيسة جدرانه تحت وصاية الرّجل منذ قرون من تاريخ الإنسانيّة الذي لم يسمح لها بتجاوز هذا الحد. لم تعد ذلك الكائن الليلّي الذي مثّلته شهرزاد في حكايات ألف ليلة وليلة**»[4]. أصبحت كائنًا نهاريّا يمارس الغواية وفضيحة الإبداع / الكتابة في ضوء النّهار. «**خرجت من زمن الحكي إلى زمن الكتابة. من زمن الامتاع إلى زمن الإبداع. أصبحت صوتا مستقلاّ يمتهنّ فعل الكتابة وليست فقط مادّة خاما للكتابة**»[5]، فحرّرت الرّوائيّة اللّغة من سلطة الفحولة، وارتمت في أحضان المتن لتغدو مع بطلة الرّواية مريم في الوقت ذاته مجسّدة أسئلة الذّات الأنثويّة وأسئلة الذّات الأمازيغيّة.

---

[1] منذر عياشي، الكتابة الثّانيّة وفاتحة المتعة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1988، ص27.

[2] ينظر، ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص132 إلى 137.

[3] المصدر نفسه، ص133 ـ 134.

[4] وفاء مليح، أنا الأنثى، أنا المبدعة، ص22.

[5] المرجع نفسه، ص،ن.

أدخلت الرّوائيّة تقنيّة جديدة في روايتها، هي تقنيّة الكتابة داخل الكتابة أو ما يسمّى بالميتارواية، وهي علامة نصيّة تشكّل قيمة الوعي بفلسفة الكتابة، لكنها تقنيّة جديدة لم يمارسها إلاّ القليل من الرّوائيّين، الذين نظّموا كتاباتهم «**ضمن جملة من التّقنيّات التي تسعى إلى تجاوز التّقليد الرّوائي الكلاسيكي الذي كان يرمي إلى تحقيق الإيهام بالواقع، ويمتاز بكونه يتم من خلال الوعي الذّاتي الذي ينطلق من الكاتب في إنتاجه الرّوائي**»[1]، وكانت **ديهية لويز** إحدى هؤلاء الرّوائيّين الجدد، الذين أسّسوا مشهداً روائيّا قد يعرف نوعاً من التّحول الأدبيّ وأصبحت الكتابة فيه هي الهدف الأوّل والمبتغى الأساس. وتقول في هذا الصّدد: «**لا يتعلّق الأمر بالجانب النّسوي، فالكتابة قبل كلّ شيء تجسيد للّطبيعة البشريّة، بغضّ النّظر عن جنسه أو سنّه. ولا أكتب لأنّني امرأة، بل أكتب لأنّي أومن بها، ليس لأروي مشاغل امرأة بل لأكتشف العالم من حولي وأتصالح معه. أكيد أنّ كتابتي تعكس طبيعتي الأنثويّة، وذلك في اعتقادي يمثّل خصوصيّة لا بدّ منها، لأنّنا لا يمكننا التّجرّد من طبيعتنا، ولكلّ كتابة مميّزاتها سواء تعلّق الأمر برجل أو امرأة**»[2].

يمكن أن نقول إنّ الرّوائيّة قوّضت تقنيّات السّرد الكبرى بإدخالها تقنيّة الكتابة داخل الكتابة (الميتارواية)، وهي التي نعني بها الكتابة عن العمل الفني داخل العمل الفني في حدّ ذاته وتقول **ديهية لويز** في تصريح لها: «**الكتابة بالنّسبة إليّ متعة قبل كلّ شيء، أسافر عبرها إلى كلّ المتاهات الممكنة في النّفس البشريّة، وأكتشف نفسي والآخرين أكثر من خلالها. لا شيء أجمل من لحظة أتداخل فيها مع الكلمات وهي تتدفّق من داخلي وتتشبّث بالأوراق إنّها اللّحظة التي تحرّرني من كلّ شيء، أصل من خلالها إلى نشوة داخليّة رائعة أشعر فقط أنّها ضروريّة كي أستمرّ في الحياة، مثلها مثل الأكل أو الشّرب أو القراءة، لا يمكن الاستغناء عنها**»[3].

---

[1] عمري بنوهاشم، التجريب في الرّواية المغاربية (الرّهان على منجزات الرّواية العالميّة)، ص161.

[2] بشير مفتي، "روائيات جزائريات ينحزن إلى الكتابة أولاً والأنثى ثانياً"، مجلة الحياة، الجزائر، الثلاثاء، 15 تشرين الأول 2013، 16:56 سا، http://www.alhayat.com/Details/562135، الثلاثاء 20 ديسمر 2016، 16:43 سا.

[3] الموقع نفسه، الساعة نفسها.

الكتابة في نظر **ديهية لويز** هي المتنفّس الوحيد، الذّي يخرجها من القوقعة المظلمة التّي أدخلها فيها هذا الوطن بخيباته المتكرّرة وأمراضه المستعصيّة، ويقول **سعيد يقطين** حول وعي الرّوائي بالكتابة والنّقد، يمارس الكاتب: «**الحكي كإبداع من خلال ترابطه بنقد يتم على الحكي نفسه: أي أنّ الرّوائي لم يبق ذلك الذي ينتج ((قصّة محكمة البناء))، ولكنّه أيضا، من خلال إنتاجه إيّاها ينتج وعيّا نقديّا يمارسه عليها أو على الحكي بصفة عامّة**»[1].

لقد دخلت صاحبة رواية **(سأقذف نفسي أمامك)**، بوعيها الكتابي والنّقدي إلى دهاليز العائلات المتفكّكة والتّاريخ المزّيف، بالكتابة طرحت الكثير من الأسئلة الصّعبة والشّبيهة بأسئلة الفلسفة حول الحياة، والإنسان، والوجود، والموت، والهويّة، والانتماء، وهي الأسئلة التي شغلت الكتّاب الجزائريين منذ عقود من الزّمن.

عملت الكاتبة على إظهار صورة المرأة الفاعلة والمتكلّمة، كي تكون جوهر النّص ونسغ خطابها اللّغوي، تقول مريم: «**ها هي كلماتي تتحدّاني وتذكّرني بحقيقة لم أملك يوما القدرة على مواجهتها. ياه.. ما هذا السّحر الذي تملكه الكتابة؟ كيف أستطيع أن أتعرّى بالكتابة ولم أفعل ذلك يوما حتى مع نفسي؟ كيف يمكن أن أقرّ هنا بحقيقتي التي أهرب منها كلّ مرّة؟ لكن في النّهاية، هل سيتغيّر شيء بالكتابة؟ هل سأشفى من حقيقتي الهشّة ومن ذاكرتي العنيدة؟**»[2]. استطاعت الرّوائيّة من خلال وعيها بالكتابة أن تعمّق الشّعور بالمأساة التي كان فيها الفقد، والألم، والحزن، الدّلالات المسيطرة على حياة الشّخصيّة البطلة، باعتبار القاموس اللّغوي المستعمل الذي كان ذا طابع تراجيدي يحفل بالموت وسواد الحياة.

لقد تمّ تحديد الكتابة النّسائيّة بتلك المبنيّة على نقد الثّقافة الأبويّة الذّكوريّة، واقتراح رؤية أنثويّة للعالم والاحتفاء بالجسد الأنثوي، ويشير الباحثون إلى أنّ الخصوصيّة في أدب المرأة تكمن في النّظرة الأنثويّة إلى العالم، وإلى الحياة، وإلى الأسئلة الكثيرة المطروحة في حياتنا اليوميّة

---

[1] سعيد يقطين، "الميتاروائي في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب"، مجلة مواقف، لبنان، ع70 – 71، 1993 ص191 – 191.

[2] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 16.

وقد تكون هذه النّظرة مرتبطة بأمور عديدة في حياة المرأة (الأحاسيس، واللاّوعي، والتّاريخ والثّقافة...)، ونجد روائيّات يرين أنّ عالم المرأة وتفاصيله، ونظرة المرأة إلى ذاتها، وإلى العالم وعلاقتها به، هو ما يشكّل جوهر الكتابة النّسائيّة.

إنّ الرّوائيّة منشغلة بموضوع صريح هو إدانة التّاريخ، وفضح مضمراته ومناطقه المعتّمة وتعترف في بداية الفصل الحادي عشر على لسان مريم بأنّ: «**الكتابة في نهاية المطاف لم تفعل لي الشّيء الكثير، غير تخليد ذاكرتي على ورق قد ينتهي به المطاف في زاوية النّسيان، مثلما هو حال كلّ شيء في هذا الوطن الذي لا يحتفظ ولا يحفظ تاريخه..**»[1]. وتضيف في موضع آخر: «**وطن لن يتغيّر فيه شبر بموتي أو بحياتي، لن تهتزّ شعرة منه سيستمرّ مثل عادته في المضيّ بمتاهات أكثر تعقيدا، وفوضى أكثر انتشارا**»[2].

خرجت الرّوائيّة إذن، من لعبة الكتابة، حين اعترفت مريم بأنّ الكتابة لم تفعل لها الشّيء الكثير، فانتهت إلى التّلاشي، وخرجت من هذا الاشتغال الحكائي الذي تورّطت فيه عبر روايتها وهي تقود بطلتها إلى مقصلة الموت، وتحوّل لعبة الكتابة إلى لعبة الموت.

اشتغلت هذه الرّواية على الأدوات التّي صنعت ذاكرة جديدة متخلّصة من أوزار الخوف اختارت فيها **ديهية لويز** «**تفكيك العوالم الدّاخليّة ونحت بالسّرد العربي المعاصر من الخارج الاجتماعي، بل الأيديولوجي أساسا، إلى الدّاخل المجهول والغائب**»[3]، فهيّ عمل فنيّ يطرح الدّاخل إلى الخارج، ويشكّل الخط العام لسيرورة الأحداث، لاسيّما في تلك المكاشفة لمجموع التّمفصلات المأساويّة المتلخّصة في مجموعة النّكبات التّاريخيّة التّي تسحق الإنسان الجزائري تحت مسميّات مختلقة تهدف النّيل من إنسانيّته.

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص132.

[2] المصدر نفسه، ص،ن.

[3] محمد معتصم، المرأة والسّرد، ص13.

تستجوب رواية **(سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز**، المؤسّسة وتدينها، وتستنطق الحقيقة برؤية نقديّة تحتكم إلى مجريات الرّبيع الأسود، من خلال شخصيّات عاشت الأحداث بكلّ حيثيّاتها وبعنف الواقعة ودمويّتها، وتبرز الذّات المسلوبة من أبسط حقوقها في العيش الكريم فيمثّل الرّبيع الأسود مادّة دسمة وحلقة وصل بين الإبداع والحقيقة المسكوت عنها في المتن الرّوائي.

وعليه «**لم يكن ذلك الرّبيع سوى انفجار لبركان كان يغلي من سنوات، تجمّعت فيه كلّ العناصر المتفجّرة، ليكون قرماح ماسينيسا الشّعلة التي تؤجّج حممه**»[1]. وتعبّر السّاردة عن سيّاسة القمع التي انتهجتها السّلطة تّجاه المتظاهرين، وكذا القتل والعنف: «**قتلوا شابّا في ربيع عمره، دون أن يكلّفوا أنفسهم عناء تقديم سبب واحد يمنحهم الحقّ في تحديد حياته عن تسعة عشر عامًا**»[2]، وعشرات القتلى والجرحى.

يبدو أنّ تلك الأحداث الداميّة في ربيع **2001** لم تكن صراعا عاديّا بين سلطة وشعب يطالب الاعتراف بهويّته، إنّما هناك أمور خفيّة كان يجهلها هؤلاء الشّباب البسطاء الذين يبحثون عن الفرص ليعبّروا عن رفضهم للظّلم الذي أطرّ حياتهم لزمن طويل، تقول مريم: «**كان عمر وحده يعرف أنّ ذلك الرّبيع سيكون أكثر سوادًا من ليالي الشّتاء .. وحده كان يقول أنّنا على وشك الدّخول في مرحلة صعبة، لن نخرج منها [...]، كان يقول: إنّ هذا الوطن لا يحدث أيّ شيء بالصّدفة، هناك دائما من يقف وراء الأحداث، هناك من يصنعها للوصول إلى هدفه مهما كانت الوسائل والطّرق.. وهناك الجهة التي تكون الأداة لتحقيق هذه الغاية والتي تتمثّل في الشّعب، في أولئك البسطاء [...] يبحثون عن مساحة لتفريغ ما في أحشائهم من الظّلم والقهر الذي لازمهم طويلا**»[3].

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص48.

[3] المصدر نفسه، ص53.

بناء على ما تقدّم يمكن أن نخلص إلى قراءة ثانيّة لهذه المأساة وهذا الواقع السّوداوي الذي عاشته مريم، أليس ذلك الأب المغتصب لابنته والقاتل لابنه هو رمز يعكس ظلم المؤسّسة التي اغتصبت الوطن وقتلت أبناءه؟، ألا تمثّل الأم التي انجرفت نحو أوكار الرّذيلة معادلا موضوعيّا يعكس أبناء الوطن الضّعفاء الذّين لم يتحمّلوا أذيّة النّظام الدّكتاتوري فانضمّوا إليه ليسلموا منه؟، أليست مريم بلا هويّة هي الجزائر بلا هويّة، أو الجزائر التي تأبى الاعتراف بأصولها وجذورها الضاربة في أعماق التّاريخ؟.

إنّ الذّات / مريم في رواية **(سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز** سواء كانت تمثّل الضّياع أو الخضوع أو التمرّد أو الحيرة أو التمزّق، اقتنعت في النّهاية بأنّها لن تستطيع أن تكسر قوّة الآخر الرّجل الذي قد يمثّل الأب أو الزّوج أو السّلطة أو المجتمع، رغم محاولتها المتكرّرة لتحطيم جبروته من خلال الكتابة وتحرير ذاتها.

تيقّنت مريم بطلة الرّواية التي كانت تحكي هوّيتها كأنثى ووطن وتاريخ، وثورة وغيرها من أنواع الهوّيات، داخل دائرة الهويّة الكبرى الوجود الإنساني، في النّهاية، وحسب ما ورد في آخر صفحات الرّواية، أنّها لم تستطيع أن تحقّق وجودها كذات ولا وجودها كأنثى لها مفاتنها ولا وجودها كقضيّة تعبّر عن الرّبيع الأمازيغي الذّي أجهضته السّلطة.

المبحث الثّالث: (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز / تمثيل الذّات الثّقافيّة وعنف السّلطة.

رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** هي الثّانية في الرّصيد الأدبي **لـ: ديهية لويز**، ابنة عاصمة الحمّاديين بجاية، بعد رواية **(جسد يسكنني)** الصّادرة عن دار ثيرا عام **2012**، إضافة إلى مشاركتها في مجموعة قصصيّة بالأمازيغيّة مع عدد من الكتّاب الجزائريين والمغربيين واللّيبين التي صدرت عام **2013**.

وحازت عام **2016** على **جائزة محمد ديب للرّواية في اللّغة الأمازيغيّة**، وشاركت في العديد من التّظاهرات الأدبيّة بالجزائر وخارجها وخصوصا بالإمارات العربيّة المتّحدة، ثم أخيرا روايتها "**إيروتومانيا**" التي بدأت كتابتها **عام 2016** ورحلت من دون أن تنهيها **يوم 30 جوان**

2017 عن عمر يناهز **32 عاما**، هكذا ترحل الكاتبة ولم تمهلها الحياة كي تصقل أكثر موهبتها وتغادر الحياة ولم تقل بعد كلمتها كاملة.

تعدّ رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** لـ: الرّوائيّة **ديهية لويز**، الرّواية الجزائريّة المعاصرة الأولى بالعربيّة، التي تحكي عن الرّبيع الأسود، من خلال قصّة حب مستحيلة، وقصّة حياة مؤثّرة لفتاة ظلّت تعاند قدرها الذي كان يفاجئها كلّ مرّة بمكر، وخيانة، ومفاجآت قاسيّة، وغريبة.

جسّدت هذه الرّواية شكلا آخر من الصرّاع بين الذّات والتّاريخ المسكوت عنه وبين الذّات والوطن الذي ما إن يلبث يتصالح مع نفسه حتّى يعود ويتصارع معها، وتحكي عن الأحداث الدّاميّة التي مرّت بها منطقة القبائل عام **2001**.

1/ وجع الذّات وقهر الآخر:

بما أنّ العنوان هو العتبة الأولى التي تقودنا إلى عوالم النّص، فإنّه لا يمكن تجاوزه هكذا دون الوقوف عنده والدّلو بما يحمله من معاني ودلالات، لأنّه «**يمثّل عتبة النّص التي يجب أن يخطوها القارئ في تؤدة مصحوبة بقدر من التّأمل اليقظ، حتّى لا يتعثّر فيها، وتتوقّف قراءته وتقصر عن المتابعة**»[1]، والملاحظ أنّ عنوان الرّواية التي بين أيدينا **(سأقذف نفسي أمامك)** عنوان ذو نكهة خاصّة يحتاج إلى فكّ رموزه المشغولة بحرفيّة، باعتباره شفرة لغويّة اختارتها الرّوائيّة بذكاء لتفتح فحوى الرّواية.

يتصدّر العنوان النّص ويخرجه من فضاء التّخفي إلى فضاء التّجلي، فالعنوان هو «**تجميع مكثّف لدلالات النّص**»[2]، أيّ هو عبارة عن حقل دلاليّ مكثّف، يفضي بالقارئ إلى النّص، ليكشف عنه كلّ الملابسات التي يختفي وراءها.

---

[1] محمد عبد المطلب، بلاغة السّرد، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، (د.ط)، 2001، ص18.

[2] عبد الجليل منقور، "المقاربة السيميائيّة للنص"، أدوات ونماذج محاضرات الملتقى الوطني الأول (السّيميائيّات والنّص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2001، ص61.

أخذت **ديهية لويز** العبارات من مخزون لغويّ مغلق وقرّرت بعدها إطلاق سراحها لكيّ تسبح في عالم الدّلالات اللاّنهائيّة، ويبقى القارئ وحده هو من يملك السّلطة ليكشف عن هذه الدّلالات، عن طريق استنطاقه لمفردات العنوان واستغلال خلفيّاته الثّقافيّة، مثلما تكشف مريم عن طريق تشغيل ذاكرتها سرّ وجودها، وعمق أوجاعها، وتشظيّ هويّتها بين قهر الأب لأنوثتها وقهر السّلطة لثقافتها، فتحمل "**ديهية لويز**" القلم وتحمل "**مريم**" ذكريات الماضي وتتعاونان على نقل واقع منطقة القبائل في فترة صعبة.

ومنه يكون العنوان هو «**تلك العلاقة التي بها يفتتح الكتاب: من هنا يجد السّؤال الرّوائي نفسه مطروحا، وأفق انتظار القراءة معيّنا، والجواب مأمولا. من العنوان، يفرض الجهل ومقتضى امتصاصه نفسهما في ذات الآن، ويكون نشاط القراءة، هذه الرّغبة في معرفة ما يستدعي الانتباه على الفور كحاجة للمعرفة وإمكانيّة لها (وبالتّالي باهتمام) مثارا**»[1].

سنحاول تحليل البنية النّحويّة والتّركيبيّة للعنوان والبحث في طبيعة «**الجمل داخل التّركيب**»[2]، أي دراسة العنوان من داخل التّركيب النّحوي، لأنّ «**النّص لا يكتمل إلاّ بالعنوان وهو تكامل قائم على أساس الإحالة البينيّة بين العنوان والحكاية لأنّ العنوان مبتدأ في نصّيته والحكاية إجمالا هي الخبر، العنوان مسند والحكاية (المتن) مسند إليه، وعلى هذا فإنّ العنوان يؤدّي دورا مركزيّا في إنتاج القارئ لمعنى العمل ودلالته**»[3]، وهو ما سيوضّحه الجدول الآتي:

سـ	أقذف	نفسي	أمام	كـ
حرف استقبال مبني على الفتح لا محل له من	فعل مضارع مرفوع بالضمة الظاهرة	مفعول به منصوب لم تظهر عليه	ظرف مكان منصوب بالفتحة وهو مضاف.	ضمير متصل في محل جر مضاف إليه.

1) Charles Grivel, Production de l'intérèt romanesque, Paris – La Haye, Mouton, 1973 p173.

2) عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010، ص177.

3) فارس توفيق البيل، الرواية الخليجية (قراءة في الأنساق الثّقافيّة)، ص53.

الإعراب.	والفاعل ضمير مستتر تقديره أنا.	الفتحة لاتصاله بياء المتكلم وهو مضاف والياء ضمير متصل مبني على السكون في محل جر مضاف إليه.		
(سأقذف نفسي) جملة فعليّة في محل رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره أنا.				

الجدول رقم04: البنيّة النّحويّة للعنوان "سأقذف نفسي أمامك"

المتمعّن في العنوان من جانبيه التّركيبي والنّحوي، يجده قد جاء جملة فعليّة **(سأقذف نفسي)** تتكوّن من (فعل، وفاعل، ومفعول به) في محلّ رفع خبر لمبتدأ محذوف تقديره أنا، وشبه جملة **(أمامك)** تتكوّن من (ظرف مكان، ومضاف، ومضاف إليه)، وهي في الأصل "**أنا سأقذف نفسي أمامك**"، جاءت جملة تفيد عدم الثّبات، وعدم الاستقرار، والحركة، وعدم الانسجام والاضطراب، وهي دلالات كلّها تنعكس على مضمون النّص، منذ الصّفحات الأولى:

«ـ ما جدوى البقاء في حياة ليست لنا أيّة سلطة عليها؟

ـ لماذا نتمسّك بكلّ هذا الخراب الذي يستوطن بداخلنا أعواما طويلة ويتراكم مع كلّ يوم يمضي؟ كيف أفسّر علاقتي بالوجود؟ هذا إن كنت موجودة أصلا! ـ طبعا.. ما معنى وجود بلا معنى؟ وجود وكفى؟ ألا يساوي هذا الوجود في النّهاية العدم؟»[1]. وهذه الأسئلة التي تطرحها البطلة عن نفسها تشي بالخراب النّفسي واللااستقرار الاجتماعي اللذين تعاني منهما مريم كذات فرديّة وذات اجتماعيّة، أي كامرأة ومواطنة.

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص5.

عملت الرّوائيّة على بثّ تأمّلاتها في ثنايا الرّواية، حيث تضمّ الكثير من الظّلال الفلسفيّة والصّراعات النّفسيّة، فجسّدت صراع الأنثى المدانة مع السّلطة الأبويّة، إضافة إلى تعرّضها لصراع الحياة بين ذات الوطن المهمّشة مع المؤسّسة، فقدت أثارت أسئلة عدة حول النّسيان والذّاكرة والحب.

ونستنتج ممّا سبق، أنّ استخدام الرّوائيّة للجملة الفعليّة وشبه الجملة، يدلّ على الصّراع القائم بين المؤسّسة وسكّان منطقة القبائل، والبطلة مريم فرد منهم، هذا من جهة، وبين الأسرة ومريم، وهي فرد منها، من جهة أخرى. فالصّراع إذن يطبع علاقة مريم بوطنها وأسرتها على حدّ السّواء.

تصوّر الرّواية معاناة الذّات / مريم من حالة فقدان وتشرّد وضياع ويأس جرّاء ظروف قاسيّة، مرّت بها في طفولتها مع والديها، حيث يتعدّى عليها أبوها وتتجاهلها أمّها، وفي شبابها مع وطنها، يتمرّد الشّباب على قرارات السّلطة في مظاهرات انتهت إلى جرحى وموتى، تقول مريم عن والدها: «**أمسكت بذراعه واتّكأ عليّ ليقف أخيرا على قدميه، لكنّه تمايل وأخذني معه، ليلتصق ظهري بالجدار وجسده يقارب جسدي. كانت أنفاسه مع رائحة البيرة تلفح وجهي. ظللت لحظة مسمّرة بتلك الوضعيّة أنتظر أن يبتعد عني، لكن بدل ذلك ترك ذراعه تحيط بخصري بهدوء، قبل أن يجذبني إليه بقوّة تكاد تكسر عظامي، ووضع شفتيه على فمي ورائحته تخنقني بهدوء كانت تتسلّل في جسدي لتبعث فيه رعشة لم أعرفها قبل تلك اللّحظة. طالت قبلته وهو يتلذّذ باحتواء جسدي النّحيل بين ذراعيه**»[1]، وبعدها تصرّح مريم بأنّها بدأت تستمتع باكتشاف شيء ساحر لم تعرفه من قبل، وتستعيد وعيها وتصدّ أباها، تقول: «**للحظة نسيت الرّائحة ورحت أستمتع باكتشافي لسحر لم أعرفه، قبل أن تعود إليّ صورة تجعلني أدفعه بكلّ قوتي وأفلت من ذراعيه، ثم أدخل إلى غرفتي وأغلق الباب بالمفتاح قبل أن يقتفي أثري**»[2]. تصف مريم

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 8 – 9.

[2] المصدر نفسه، ص،ن.

تلك الحالة التي استولت على نفسها، حالة الذّعر والذّهول والضّياع من التّصرّف الذي صدر من أبيها.

تحدّدت في هذان المقطعان مواطن التّسلّط والضّياع والاجتثاث التي عانت منها الذّات / مريم بسبب عدوانيّة والدها، وكان من المفترض أن يعمل الأب على خلق بيئة آمنة للطّفل يشعر فيها بالثّقة والحنان، ويشعر أنّ والده موجود بجانبه طول الوقت يقاسمه الحزن والفرح. ومن المهمّ والضّروري، يؤكّد علماء النّفس، أن يُظهر الأب حبّه لأبنائه، ويحضنهم ويقبّلهم فهو ليس ماكينة النّقود فقط في حياتهم، بل مصدرا للحبّ والأمان في البيت كلّه، تقول مريم عن أبيها: إنّه أصبح إنسانا غريبا عنها، تحرّكه الغريزة التي أفقدته التّمييز بين الحب الأبويّ والشّهوة البهيميّة[1]، يجب أن لا يغفل مطلقا عن أهميّة دور الأب في توفير الدّفء والحماية والرّاحة النّفسيّة للأبناء «**ولا شيء في الطّفولة مهمّ بقدر الحاجة للشّعور بحماية الأب**» (**سيجموند فرويد**).

وكادت تنسى مريم وضعها المأساوي بعد لقائها بعمر حبيبها الذي حملها على جناحيه إلى دنيا الأمل وحبّ الحياة، ويضيع بصيص الأمل بعد وفاته بسبب تعنّت السيّاسيّين وجبروتهم تقول مريم: «**رحل عمر في نفس اللّحظة التي بدأت أؤمن فيها أنّ الحب يمكن أن يصنع المعجزات، في تلك اللّحظة بين الحلم واليقظة، دون أن أعرف في أيّة حالة منهما انفلتت روحه أمامي، دون أن أرحل معه بدوري...**»[2]. وتعود مريم ثانيّة إلى حالة الحيرة والقلق والضّياع وهي تترقّب صحّة زوجها عمر: «**ها هو القدر يعبث بي مثل عادته ويجعلني أعيش أكثر من مائة يوم من الألم، ومن الحلم في شفائه، مائة يوم يتمزّق فيها القلب ببطء،[...] مائة يوم من الصّمت الرّهيب والعذاب المستمرّ الذي انتهى بفاجعتي فيه، مائة يوم وهو يتمسّك بخيط رفيع انقطع في النّهاية، لتتبخّر الآمال مع ريّاح الموت الجبّار.. أكان يجب**

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص117.

أن أنتظر مائة يوم أعيشها في الحيرة والشّك بشفائه من عدمه ليسرقه الموت في نهاية المطاف؟!»[1].

إنّ القدر لم يشأ أن يرسم على حياة مريم البائسة قليلا من السّعاة، لتكتشف بعد كلّ هذا العمر أنّها ابنة غير شرعيّة، وأنّ ذلك الرّجل الذي ربّها كان يعاملها بتلك الطّريقة حتّى ينتقم من والدتها، لأنّه كان يعلم أنّها ليست ابنته.

تهتمّ **ديهية لويز** من خلال متنها بصوت الذّات المختنق وعلاقته بالآخر السّياسي المتسلّط، حين عالجت مرحلة تاريخيّة صعبة تركت بصمات التّعسّف على المجتمع الأمازيغي. تظهر الذّات «**وهي تتأرجح في فضاء وجود هلامي تلفّه الضبابيّة. ليست المرأة هنا التي تعاني من الشّعور بالنّقص وبالدّونيّة، بل الإنسان، رجلا وامرأة، يشعر بالعراء وبلا حماية. يشعر الإنسان العربي بالتّلاشي وببخس القيمة. حتّى أنّ الإرادة تصبح غير ذات أهميّة لأنّها تفقد إرادتها**»[2].

تتحرّر الذّات من حماية الأسرة في الصّغر، ومن حماية الوطن في الكبر. وما اختيّار الكاتبة لهذا الطّرح إلاّ تعبير عن أزمة حقيقيّة في الهويّة وشرخ عميق في الذّات إلاّ أنّها في العنوان عملت على التّعميم الدّلالي، لأنّه يخفي التّفاصيل ويعمل على الحذف الصّياغيّ الذي يثير في المتلقي سؤالا لا يمكن الإجابة عنه إلاّ إذا أبحرنا في عوالم النّص، ليكون السّؤال الذي يروق فكر القارئ منذ إبحاره في النّص هو: كيف واجهت الذّات الآخر المهيمن؟

وإذا انطلقنا من كون العنوان نصا مصغّرا للنّص الأصلي، أو هو مرآة مصغّرة لكلّ ذلك النّسيج النّصي الذي يحمل دلالات وإيحاءات تحلّ ألغاز الأحداث، فقد نستنتج جملة من الدّلالات المرتبطة بالنّص[3].

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص117 – 118.

[2] محمد معتصم، بناء الحكاية والشّخصيّة في الخطاب الرّوائي النّسائي العربي، ص15.

[3] ينظر، علي رحماني، "سميائية العنوان في رواية محمد جبريل"، محاضرات الملتقى الدولي الخامس (للسّيمياء والنّص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2008، ص293 ـ 294.

نلاحظ بدءً أنّ الكاتبة حذفت الخبر وجعلته مضمرا في العنوان **(سأقذف نفسي أمامك)** وتركتنا نتساءل عن هويّة هذا الذي ستقذف بنفسها أمامه؟ يا ترى من هو هذا الشّخص أو هذا الشّيء الذي أبهرها أو أحبّته حتّى تقذف بنفسها أمامه؟؟.

لكن نعود ونتساءل: هي قالت أقذف ولم تقل أرمي، أو ألقي لماذا؟ لو نعود إلى معاني هذه الكلمات في العربيّة نجد أنّ:

أـ الرّمي: يستخدم في الحرب من أجل اصطيّاد الفريسة أو العدو، ويتّضح هذا في قوله عزّ وجل: **{فَلَمْ تَقْتُلُوهُمْ وَلَكِنَّ اللَّهَ قَتَلَهُمْ وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى وَلِيُبْلِيَ الْمُؤْمِنِينَ مِنْهُ بَلَاءً حَسَنًا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ عَلِيمٌ}**[1].

ب ـ الإلقاء: هو رمي الشّيء ثم أخذه بعد مدّة، ويقول عزّ وجل في هذا، وهو يتحدّث مع سيدنا موسى **{وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى * قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى * قَالَ أَلْقِهَا يَا مُوسَى* فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى * قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَى}**[2].

جـ ـ القذف: هو أن تلقي الشّيء ولا تأخذه، **مثل:** قولنا الأم تقذف ولدها من رحمها.

من هنا يتبيّن لنا، أنّ الرّوائيّة وظّفت كلمة القذف بدل من الرّمي أو الإلقاء، أمام شيء ما، لا يمكن أن تعود منه، فما هو هذا الشّيء؟.

وقالت **نفسي** ولم تقل **جسدي**، لأنّ النّفس بمثابة الخزّان والصندوق لكلّ الأسرار والمكبوتات، وهو ما تجلّى في قول "**ميرلوبونتي**" «**نحن لسنا وعيّا فقط أو موضوعا فقط، بل نحن وعيّ وموضوع معا وكلّ ما فينا نفس وجسد معا**»[3]، ستقذف مريم نفسها أمام الكتابة وستبوح بعذاباتها الماضيّة والحاضرة، تقول: «**الكتابة هي متنفسي الوحيد، حقيقتي**

---

[1] سورة الأنفال، الآية 17.

[2] سورة طه، الآية [17 ـ 21].

[3] سمية بيدوح، فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، (د.ط)، 2009، ص 07.

التي أواجهها بكلّ قسوتها وجمالها، بكّل المنعرجات والأحاسيس التي نتحاشى حتّى التّفكير فيها وحدنا أمام المرآة»[1]، فمن البوح والاعتراف انطلق العنوان، لتتجلّى ملامح الكشف عن المسكوت عنه، وعن الحقيقة، والاختراق لهذه العوالم السّوداء في المتن.

نجد بعد اطّلاعنا على الرّواية ووصولنا إلى نهايتها، أنّ **مريم** ستقذف بنفسها أمام الموت والموت لا يعيدها إلى الحياة أبدا، هو نهاية لا بداية له، الرّوائيّة هنا تقول لا حياة كريمة في هذا الوطن الذي يعيش بفسق دماء أبنائه.

ومن هنا يتّضح أنّ العنوان الذي جاء بصيغة المفرد في ظاهره **(أقذف، نفسي، أمامك)** فإنّما يعبّر عن الجماعة / الجزائريين، أيضا الذين وقفوا كجسم واحد، وقلب واحد، ولسان واحد وقلم واحد، في سبيل الاعتراف بكينونتهم وتاريخهم.

تقول مريم معبّرة عن الذّات الأمازيغيّة وردّا على والدتها التي سألتها متى بدأت تشارك في المظاهرات ضدّ المؤسّسة فأجابتها: «**منذ أن قتلوا شابّا في ربيع عمره [...] منذ أن أصبح التّعالي على البسطاء [...] منذ أن وصل الظّلم إلى أبوابنا يكسرها قبل أن يطرقها [...] منذ أن قرّرنا الخروج من صمتنا العقيم الذي دام طويلا، لنكتب بدورنا التّاريخ بأيدينا ودمائنا إن لزم الأمر..**»[2]، هنا خرجت الذّات للالتحام بالوطن.

فالشّعور السّاري في هذا الاستشهاد النّصي يعكس القلق والألم الوجوديّين، حيث انطلقت الرّوائيّة من قعر الهاويّة محدّدة الظّلام والوجع الذي يلفّ الذّات، إلى البحث في سؤال الهويّة الذي بات الشّغل الشّاغل للجزائريين منذ عقود من الزّمن. لقد ثار سكان منطقة القبائل على المؤسّسة التي لم تستجب لمطلبهم في الاعتراف باللّغة الأمازيغيّة، وقاموا بمظاهرات، للتّعبير عن استيائهم، وقرروا عدم مغادرة أمكنة الاعتصام إلاّ بعد الإصغاء لندائهم، لكن هذا الإصرار أدّى إلى عواقب وخيمة فقد فيها الكثيرون حياتهم.

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 48 ـ 49.

وفي موضع آخر تؤكّد مريم على عزم المناضلين وإرادتهم القويّة في استعادة هويّتهم تقول: «**الموت وحده كان يمكنه أن يخرس إلى الأبد أصوات هؤلاء، ويدخل الرّهبة والخوف في النّفوس ويثني العزائم.. لكنّه لم يكن ليهزم ذلك الحماس الذّي انتفض من أجل التّغيير كلّما سالت الدّماء ازداد الإصرار على الثّأر، وازداد الحقد الأعمى**»[1]، فرغم قهر المؤسّسة للذّات الأمازيغيّة ومحاولة إخماد وتثبيط حماسها، إلاّ أنّها بقيّت صامدة ومصرّة على استرداد حقّها غير آبهة بعنف السّلطة.

لقد واجهت مريم مشاكل داخليّة (أسريّة) ومشاكل خارجيّة (وطنيّة)، وعاشت صراعات هذه وتلك، لترى في الموت الرّاحة والخلاص للجسد المضطهد والنّفس المقهورة تقول: «**من أين سأبدأ لأنتقم وأعيد لجسدي الحياة رغما عنه؟ أيّة هزّة أنشر على أوراقي كي أشفى منها؟ ومن أين سأفتح أبواب حزني لترسم لوحة أخرى للنّسيان، أو ربّما التّناسي؟ وأيّن منهما أرحم بي؟!**»[2]. تعلن الكاتبة في مستهلّ روايتها (أي العنوان) عن قدرة البطلة للقذف بنفسها أمام عجلات السيّارات وتنتهي الرّواية بالعبارة نفسها، دون أن نعلم هل تخطّت التّفكير واتّخاذ القرارات إلى التّطبيق، وهل انتقلت فعلا إلى مرحلة التّنفيذ، تقول: «**ماذا لو ألقيت بنفسي وسط هذا الطّريق وتعثّر جسدي بين عجلات السّيارات؟**»[3].

هنا تستحضر ماذا حدث للكاتبة الانجليزيّة **فرجينيا وولف*** صاحبة عبارة (سأقذف نفسي أمامك، غير مقهورة أيّها الموت، ولن أستسلم)، التي أنهت بها روايتها "**الأمواج**" **The waver**

---

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 58 ـ 59.

[2] المصدر نفسه، ص 7.

[3] المصدر نفسه، ص 144.

* **فرجينيا وولف** من مواليد 25 جانفي 1882 بلندن، تعدّ من أهم الكتّاب الحداثيين في القرن العشرين، انتحرت في 1941 في التّاسعة والخمسين من عمرها وتركت رسالة لزوجها تشرح فيها سبب لجوئها إلى الانتحار: (أنا متأكّدة أنّني سأصاب بالجنون (...) إنّي أسمع أصوات ولا يمكنني التّركيز، لذلك سأفعل ما يبدو أنّه أفضل شيء يمكن فعله). من كتبها:
السيدة دالوي Mrs Dalloway (1925).
غرفة فرجنيا وولف Aroom of ones'sown (1929).
الأمواج The waver (1931). وليونار وولف Leonard woolf.

(1931)، وهو ما فعلته ذات يوم من سنة **1941**، حين قرّرت الانتحار على أن تتدهور حالتها الصّحيّة أكثر وتفقد عقلها، «**في 28 مارس 1941 حين ارتدت معطفها وملأته بالحجارة وأغرقت نفسها في نهر أوز، ووجد جسدها بعد أسبوعين من الحادثة وقام زوجها بدفن رفاتها واضعًا على قبرها آخر جملها في روايتها "الأمواج" التي صدرت سنة 1931 (سأقذف نفسي أمامكَ غير مقهورة أيّها الموت، ولن أستسلم!)**»[1].

تحكي رواية **(الأمواج)** حيوات شخصيّات عاشت الاضطراب النّفسيّ كشخصيّة "رودا" التي كانت، في الحقيقة، صورة عن الكاتبة التي عاشت نوبات حادّة من الاكتئاب بسبب النّكبات التي لحقت بها في وسطها العائلي / (موت أمّها وأبيها وأختها)، وإصابتها بالانهيّار العصبيّ فكانت تتوقّع سقوطها الحتميّ بين أحضان الجنون فرفضت الاستمرار في الحياة وأنهتها بالانتحار غرقا في النّهر.

توظّف **ديهية لويز** كلام **فيرجينيا وولف** في الصّفحة الأخيرة من روايتها، تماما مثل رواية **(الأمواج) لـ: فرجينيا وولف**، حيث تقف بطلتها على حافّة الطّريق وتردّد هي الأخرى «**سأقذف نفسي أمامكَ، غير مقهورة أيّها الموت ولن أستسلم!**»؛ لم تعترف السّلطة الأبويّة بهويّتها الأنثويّة ومزّقت جسدها، ولم تعترف السّلطة السيّاسيّة بهوّيتها الثّقافيّة وقتلت زوجها المناضل عمر.

صوّرت الكاتبة الحياة البائسة التي عاشتها بطلة روايتها مريم وسط محيطها الذي لم يعرف سوى الدّم والتّشريد والموت والبؤس، والقنوط من إصلاح الأمور، ففكّرت في الموت مثل **فرجينيا وولف** التي رأت أنّ الحل الأمثل لها ولزوجها هو الاختفاء نهائيّا حتّى تتفادى الجنون وفقدان العقل.

وعليه تدخلنا الرّوائيّة من خلال عنوان روايتها إلى تركيبة تقويضيّة للصّيغة التّقليديّة للعنوان، حيث أصبح العنوان **(سأقذف نفسي أمامك)** عاكسا للميتاسرد تاريخي الذي يستعيد ذاكرة

[1] محمد عيد إبراهيم، "لماذا انتحرت فيرجينيا وولف؟"، 02 سبتمبر 2017، 12:55سا www.moheet.com/details_article/2014/09/02/2132975/.html، 23 جانفي 2017، 19:08 سا.

تاريخيّة مهمّشة تكسر أفق توقع القارئ، حين يصطدم بحقائق مسكوت عنها يجب إعادة النّظر حولها، بإعادة قراءة الماضي ومراجعته واستظهار المستور.

فخطاب السّاردة مريم يتوجّه من الأنا إلى الأنتم (المخاطب الجمعي)، حين تطرق باب المؤسّسة، وتتفحّص التّاريخ، وتكشف سلبيّة المؤسّسة، من خلال ربطها بين واقعها كأنثى وواقعها كوطن، وهو ما يعكس صراع داخلي عميق يمثّل صراع الذّات مع ذاتها، ويتطلّب جرأة كبيرة لمواجهة الذّات وفضح ماضيها، وآخر خارجي حاد يمثّل صراع الذّات مع السّلطة، ممّا يتطلّب أيضا التّسلّح بالحكمة والتّبصّر.

عادت الرّوائيّة هنا بالذّاكرة إلى عام **2001**، ووضعتنا نحن كقرّاء في قلب الحدث وكأنّنا لأوّل مرة نسمع عنه ونراه، حين فتحت لنا كتاب التّاريخ وبدأت تقرأه علينا نقطة بنقطة وتنقل لنا بعض الحقائق المسكوت عنها في زمن مضى، تقول: «**أتذكر كيف كان الصّباح في تلك السّنة وتلك السّنوات التي تليها. كيف كان صوت الرّصاص يقتل هدوء الصّباح، ودخّان القنابل المسيّلة للدّموع تخيّم على سماء الأمل، والحشود من الشّباب الملتهب يحتّل الطّرق والشّوارع ليجبر الجميع على الإصغاء إليه وإلى ما يطالب به من عدالة وكرامة في بلده ولكنّهم في ذلك الوقت لم يعرفوا أنّ الجهة المقابلة لا تملك آذانا لتصغي بها، لا تملك سوى صوت الرّصاص والعنف لتجبرهم على التّخلي عن أحلامهم**»[1].

جسّدت لنا **ديهية لويز** معاناة منطقة القبائل، في هذه الفترة التي نزفت فيها الكثير من الدّماء وأضافت رؤى جديدة على المضامين التي قوّضت القيّم، والتّاريخ، والهويّة حتّى الكتابة، عن طريق تشكيل جماليّ يعبّر عن الرّاهن ويساير تحوّلاته وفق بناء خاص، يسلّط الضّوء على الذّات الأنثوية والأمازيغيّة في آن، وما عانته على الصّعيدين الضّيق والواسع من قمع وتهميش وإقصاء، ممّا دفع بها إلى التّفكير في الانتحار.

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 53.

وكلّ تساؤلات مريم حول الثّقافة والهويّة والوطن والسّلطة، تمثّل بنية استعاريّة تؤطّر كلّ الرّواية، كأن البطلة تحكي ذاتها التي تتقاطع مع معاناة الذّات الأمازيغيّة، فتكون **ديهية لويز** بهذا الشّكل قد تجاوزت الصّيغة النّمطيّة التي تتكرّر في جلّ الرّوايات النّسائيّة، حول فحولة الرّجل واستضعاف المرأة، إلى قضيّة وطنيّة هي تزييف التّاريخ.

العنوان كعبارة لم نشهد له حضورا في الرّواية إلاّ مرّة واحدة في آخر صفحة حين استحضرته مريم لتعبّر به عن مأساتها التي لم تجد من يخرجها منها، فقالت: «**سأقذف نفسي أمامك، غير مقهورة أيّها الموت، ولن أستسلم**»[1]، أمّا دلالاته الرّامزة والموحيّة فهي تغطّي كلّ صفحات الرّواية، فهو برنامج تعاقدي يوجّه أفق القارئ، جاء كمعادل موضوعي يعكس كلّ ما هو مسكوت عنه.

ومنه يمكن أن نقول إنّ العنوان كان رمزيّا متطابقا إلى حدّ بعيد مع المضمون في الوقت نفسه، وقد أسهم في تشكيل عالم يمزج الواقع بالرّمز والحلم الذي لم يكتب له الخلود، فعنوان **(سأقذف نفسي أمامك)** إذن، يمثّل حقلا دلاليّا رئيسا مكثّفا بمجموعة من الدّلالات، التي توزّعت عبر مشاهد النّص الرّوائي المشتغل عليه.

2/ أبعاد الذّات (الإنسانيّ، التّاريخيّ، النّفسيّ):

يمتلك القارئ لرواية **(سأقذف نفسي أمامك)** شعوران، شعور بالمتعة فهو يقف أمام نص فيه من التّلقائيّة والبساطة الكثير، لأنّ الرّوائيّة تعالج قضيّة إنسانيّة قبل أن تكون قضيّة تاريخيّة بأسلوب يغوص في أعماق النّفس المعذّبة، وشعور آخر بالحيرة والتّساؤل لماذا الصّراع والتّطاحن حول حقّ الإنسان في الحياة الكريمة؟، وعلى هذا الأساس نجد الرّواية تشتغل في مضامينها على «**تحطيم كليّة الذّات بالنّبش في ماضيها الذي سرعان ما يشكّل ذاتا أخرى، فتكمن مأساة**

[1] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، ص 144.

الذّات فيها من كون هذه اللّغات محايثة لها ومنفصلة عنها في الآن نفسه»[1]، فهي ذات متعدّدة تعكس الوضع المأساوي لامرأة قبائليّة تعاني من جرّاء السّلطة الأبويّة من جهة، والوضع المأساوي لوطن يعاني من جرّاء السّلطة السّياسيّة التي تستعمل الرّصاص ضد أبنائها الشّباب من جهة أخرى.

كما قلنا في حديث سابق، الرّواية ذات بعد إنسانيّ قبل أن تكون ذات بعد تاريخيّ لأنّها انشغلت بالحديث عن قضايا تمسّ كينونة الإنسان، من حبّ / وكره، وسعادة / وحزن وأمل / ويأس، وحياة / وموت وغيرها، فكلّ هذه القضايا هي جزء لا يتجزّأ من حياة الإنسان وعالمه. وقد سعت الرّوائيّة إلى نزع اللّثام عن معاناة المجتمع وسلبيّة نظام الحكم الذي نخر عظام الأفراد والمناطق المعتّمة من تاريخ الجزائريّين.

يعدّ التّاريخ الموضوع الرّئيس للرّواية، حيث جسّدت الكاتبة إحدى اللّحظات التّاريخيّة الهامّة التي غضّ الطّرف عنها، كونها في اعتقاد الأغلبيّة قضيّة جهويّة لا تهمّ كلّ الشّعب الجزائري وإنّما تخصّ فئة دون غيرها، طرحتها **ديهية لويز** من جديد ووضعتها في مسارها الحقيقي حيث كشفت عن التّاريخ المسكوت عنه، الذي يخفي حقيقة الهويّة الوطنيّة تحت لواء الوحدة وكانت أحداث الرّبيع الأسود، التي سرقت الكثير من الأحلام والآمال، هي من كشفت عن معاناة الذّات الأمازيغيّة.

وقد خلّفت تلك الأحداث أثارا نفسيّة شديدة، فقد فجّرت الذّات من الدّاخل وأدخلتها في قاع من الحزن العميق والألم، وهي أقانيم تمثّل الاغتراب الدّاخلي، فلم يكن متوقّعا أن يملأ الدّم كلّ الأماكن ويستولي الرّعب على كلّ النّفوس، فيسير البشر نحو المجهول.

[1] محمد الكاس، الذّات والرواية (قراءة في تخيليّة التّشكيل الذّاتي)، البوكيلي للطباعة والنشر، القنطيرة، المغرب، ط1 2013، ص71.

يمكن أن نقول بأنّ العنوان نقطة التّقاطع الاستراتيجيّة التي يعبر منها النّص إلى الذّات وإلى العالم، فيهتدي به القارئ وهو يجول ويصول في مساحة النّص. **(سأقذف نفسي أمامك)** رواية تراجيديّة، تنقد واقع المجتمع الجزائري وفق مسار سرديّ يحكي مأساة مريم كذات أنثويّة تسرد أوجاع طفولتها، وكذات ثقافيّة أمازيغيّة تسرد وقائع الرّبيع الأسود الذي أسال الكثير من الدّماء وخلّف الكثير من الموتى.

بناء على ما تقدّم نكتشف أنّ عنوان رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** لـ: **ديهية لويز** جاء متمرّدا على ثقافة المجتمع الجزائري الذي يرفض اقتحام المناطق الممنوعة، حيث قوّض كلّ ما هو مألوف بكشفه عن المسكوت عنه، المتمثّل في بوح الأنثى عن عنف الأب واعتدائه عليها، وبوح المواطنة عن عنف السّلطة واعتدائها على المئات من المتظاهرين في شوارع مناطق القبائل.

مثّل العنوان كعتبة نصيّة ثنائيّتين هما الذّات المسالمة والآخر المستبدّ الذي يُعدّ «**البؤرة المركزيّة في الرّواية النّسائيّة، يمضي السّرد عبر مساره عبورا ثريّا، محتشدا بالتّنوع صعودا وهبوطا، وتوتّرا واستواء، يكشف السّرد من خلاله عن البواطن، ويستسلم لسلطة البوح**»[1]، وعليه تسعى السّاردة إلى الكشف عن هوس التّحكّم في المرأة فكريّا وروحيّا من قبل السّلطة الذّكوريّة، وهوس التّحكّم في المجتمع بقبضة حديديّة من قبل السّلطة السّياسيّة.

وعليه نلاحظ أنّ العنونة في رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** بجميع تفرّعاتها، تشكّل جهازا تحديثيّا يساعد القارئ على فضّ الإشكالات التي يطرحها النّص من منطلقات العلاقات التي تنشأ بين العنوان والنّص على مستويات عدّة.

---

[1] الأخضر بن السايح ، سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في حركة الجسد الأنثوي وتجربة المعنى)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 191.

بناء على ما تقدّم يتّضح لنا أنّ رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** جاءت تعبيرا عن ذلك الإجرام الذي مارسه كلّ من الرّجل / الأب على الابنة، والسّلطة / رجال الأمن على المجتمع من خلال شخصيّة مريم التي طرحت أسئلة الوطن والتّاريخ، ولامست قضايا المرأة.

- فأخذ الطّابو حيّزا معتبرا حيث تناولت الرّواية قضيّة الاعتداء الذي مارسه الأب على ابنته، والذي نتج عنه قتل للأخ الصّغير صاحب الثّماني سنوات، لتكتشف الابنة فيما بعد أنّها ابنة غير شرعيّة ولدت عن طريق الخطأ الذي ارتكبته والدتها مع والدها البيولوجي.
- لتنتقل إلى قضيّة التّسلط الزّوجي الذي عانت منه الزّوجة بسبب زوجها السّكير الذي يمارس عليها العنف بشكله المادّي والمعنويّ، وفي كثير من الأحيان الضّرب من أجل الانتقام لشرفه الذي انتهكته بسبب تلك الابنة غير الشّرعيّة.
- لتكشف أخيرا عن التّاريخ المزيّف، وتعريّ النّظام وطغيانه، والمؤسّسة وجبروتها، ونلمس في الذّات هذا السّعي الحثيث إلى التّحرّر من أغلال الصّمت، وقول المخبوء على الصّعيدين الأنثويّ والتّاريخيّ أو السّياسيّ.
- كانت الكتابة السّلاح الفكريّ الذي تمكّنت عبره الكاتبة من مساءلة الآخر (الأب والمؤسّسة) الذي مارس اضطهادا على الذّاتين الأنثويّة والثّقافيّة، وتسبّب في خراب نفسيّ ودمار اجتماعيّ، فالحفر في مكنونات الذّات والتّاريخ كشف عن صوّر القمع والزّيف والاعتداء والاضطهاد.
- تجاوزت رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** الرّواية التّاريخيّة التّقليديّة، التي تستعرض تسلّط الحكّام على الوطن فقط، بل نجدها مهمومة بالكشف عن التّجارب الفرديّة والأحاسيس الدّفينة والآثار النّفسيّة، وبذلك تصبح الرّواية لدى **ديهية لويز** عرضا لتاريخ مغيّب ومجهول.

- الرّواية تمثيل لمعاناة الذّات الجمعيّة التّاريخيّة، خصوصا أنّ الآخر / المؤسّسة قد حضر في صورة المعارض، فتكون الهوّة بين الذّات والآخر أمرا حتميّا، يفرضه تمرّد الذّات على الآخر وموقف الآخر من الذّات.
- استطاعت الرّوائيّة أن تمدّ بظلال اللّغة، وهي تعرض الأحداث، ممّا جعلها تأخذ بيد المتلقي، وتنقله من الماضي الذي يحكي الهويّة الأمازيغيّة المقصاة من التّاريخ الجزائري إلى الحاضر الذي يعرف الصّراعات، نحو مستقبل أفضل، وعليه تصبح الرّواية جزءا من نبض الحاضر وأحلام المستقبل.
- تكشف لغة الرّواية عن تجربة الأنثى مريم ومعاناتها الخاصّة، عندما تحدّثت عن الآخر / الرّجل الذي عمل على تغييب المرأة روحيّا وفكريّا هذا من جهة، وعلاقتها بالنّضال من أجل الثّقافة الأمازيغيّة من جهة أخرى، وكان الحديث عن آخر مختلف هو الآخر / المؤسّسة التي مارست العنف ضد أبنائها الذين طالبوا بحقّهم الطّبيعي في تأكيد هوّيتهم، فكان ردّ المؤسّسة عنيفا خلخل التّوازن بين الذّات الأمازيغيّة وبين المؤسّسة.

الفصل الثّالث

استنطاق التّاريخ المغيّب في رواية (الرّايس) لـ: هاجر قويدري

المبحث الأوّل: الكتابة الرّوائيّة بين ذاكرة الماضي وغواية سرد التّاريخ.

المبحث الثّاني: الآخر وسؤال الهويّة.

المبحث الثّالث: قلق الذّات بين الحضور والغيّاب (مقاومة النّسيان).

تناولنا في الفصل الأوّل والفصل الثّاني الكمون النّسوي بين غواية الذّات وغرابة الآخر في رواية **(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى**، ورواية **(سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز**، سننتقل في الفصل الثّالث إلى الحديث عن محدّدات الهويّة التّاريخيّة لعلاقة الذّات مع الآخر في النّص الرّوائي النّسائي، حيث اكتشفنا بعد اطّلاعنا على بعض الرّوايات النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة أنّ المبدعات لا يكتبن عن العلاقة المتوتّرة بين المرأة والرّجل، ولا يكتبن عن هويّة الأنثى المتشظيّة، كعنصر محوريّ في النّص الرّوائي، بل هنّ انتقلن إلى الحديث عن الذّات الجزائريّة ووعيها بالرّاهن والتّاريخ، والبحث في سؤال مصير الإنسان في الزّمن المعاصر.

ومن بين هؤلاء المبدعات اللّواتي خضن في مجالات أخرى، ولم يحصرن أنفسهنّ في دائرة وضع المرأة، الكاتبة **هاجر قويدري**، التي حرّرت قلمها من وجع الأنثى إلى مجابهة التّاريخ المغيّب في الرّواية الجزائريّة، من خلال تجريب التّداخل السّردي التّاريخي في منتجها الإبداعي الرّوائي، وتحديدا في نصّين، أوّلهما **نورس باشا (2012)**، وثانيهما **الرّايس (2015)** اللّذين عادت فيهما إلى اللاّمفكّر فيه داخل المتن الأدبيّ الجزائريّ، وهي فترة الحكم العثماني في الجزائر التي دامت قرونا من الزّمن **(1514 – 1830)**، والتي بقيّت مهمّشة نصّيّا ولم تُروَ من قبل الكتّاب الجزائريّين.

عودة الرّوائيّة إلى الذّاكرة البعيدة أمر ضروريّ، لأنّ المجتمع العربيّ المعاصر يعيش ضجيجا في الذّاكرة من نوع خاص، فهو «**محكوم بالتّخلّف، ولا زال يتشكّل وينقاد في ظلّ تمركزيّة السّلطة، هو الذي يواجهنا بحقيقتنا كأفراد لا زالوا يمثّلون حتّى في حريتهم المهدورة بأكثر من معنى، ولعلّ رهاننا المستقبلي هو أن نعيش حقيقتنا في مستوى ما نشاهد وإلاّ فإنّنا سنصبح منزوعي الذّاكرة ولا يبقى فينا ولنا سوى الضّجيج المدمّر، وخاصّة بالنّسبة لمن يعتبرون أنفسهم رمزا لها، هنا وهناك، في عصر تفجّر المعلومات وتشظّيها**»[1].

نشهد عودة متواصلة للرّواية الجزائريّة المعاصرة إلى الماضي، القريب منه خاصّة، بدوافع متباينة، إلى تاريخ ثورة 1954 وإلى أزمة التّسعينيّات، في المقابل تبقى الفترة العثمانيّة ببياضاتها

[1] إبراهيم محمود، الأنثى المهدورة (لعبة المتخيّل الذّكوري في صناعة الأنثى)، ص149.

التي لم تخالطها سوى أقلام المؤرّخين كفراغ روائي أغرى الكاتبة الشّابة **هاجر قويدري** التي اشتغلت على تمازج التّوثيق بالفن، والمرجعيّة بالجماليّة، والتّاريخي بالرّوائي في روايتها **(نورس باشا)**[1] التي رسمت تفاصيل مرحلة معتّمة فنّيا من تاريخ الجزائر، حيث عملت على الغوص في عوالمها واكتشاف بعض خباياها عبر استنطاق المكان "القصبة" كمعلم من معالم الحقبة العثمانيّة يحمل دلالات كثيفة وأبعاد شتّى.

وتصرّح الكاتبة في حوار أجرته معها جريدة نيوز بخصوص اختيّاراتها التّاريخيّة أنّها جاءت بناء على رؤية عميقة لما هو موجود في الرّوايات الجزائريّة، حيث إنّ «**الفترة الاستعماريّة حجبت ما قبلها**»[2]، ثم إنّ الفترة العثمانيّة تضيف الكاتبة، محصورة في ثقافتنا في أنواع معيّنة من الأكل التّركي وفي السّطوح والبوقالات... [3]، ومنه «**رغبت في الخوض في الفترة العثمانيّة من شقّيها السّياسي والاجتماعي والتّفاصيل المجتمعيّة**»[4]، في الفترة الممتدّة ما بين سنتي **1798 و1805.**

وتكون رواية **(الرّايس)** التّجربة الإبداعيّة الثّانيّة التي اقتحمت بها المبدعة عوالم الكتابة لتكشف عن أسئلة التّاريخ وكلّ ما هو مغيّب، من خلال كسر حواجز الصّمت، والنّسيان، والإبحار بالذّاكرة واستدعاء الآخر / العثماني، من أجل تحيين العلاقة القائمة بين الذّات / الجزائري والآخر/ التّركي، بغية الكشف عن المستور، وإعلاء صوت المغمور من خلال السّرد الاسترجاعي للأحداث وما يستلزمه من إطار مكاني وزماني وشخصيّات وتبئير...، فمازال الكثير من الغموض يكتنف الوجود العثماني في الجزائر: هل هو احتلال أم حماية ؟

---

[1] هاجر قويدري، نورس باشا، دار طوى للنشر والإعلام، بيروت، ط1، 2012.

[2] محمود عبيدو، "الرّوائيّة هاجر قويدري في حوار مع الجزائر نيوز: الوجدان هو المكان الوحيد للخيال" 29 – 1 – 2014، https://www.djazairess.com/djazairnews/68064 ، 12 – 1 – 2019 20:06سا.

[3] ينظر، الموقع نفسه، السّاعة نفسها.

[4] الموقع نفسه، السّاعة نفسها.

المبحث الأوّل: الكتابة الرّوائيّة بين ذاكرة الماضي وغواية سرد التّاريخ

نبدأ الحديث من الاسترجاع لتاريخ غابر، كثيرا ما يثير انتباهنا ونحن نقرأ الرّوايات في عمومها أنّها تعتمد بشكل كبير على الذّاكرة بالعودة إلى الماضي، هذا الماضي الذي يعدّ لبنة أساس تقودنا إلى فهم الحاضر، وفق منظور إبداعي تفرضه القدرات الإبداعيّة للمؤلف، وتأكّد أنّه لا حاضر للمجتمعات دون ماض يؤسّس لوحدة وجوديّة، ولا تاريخ لمجتمع لا يحمل ماض يمتدّ في الزّمان والمكان.

تعدّ الذّاكرة واستعادة التّاريخ الماضي من القضايا الأكثر إثارة لسيرورة تفكيريّة تبحث في الذّات الإنسانيّة، عبر الأزمنة المتلاحقة، وفق توتّر جدلي يحدث بين الذّاكرة والنّسيان، يرممّ من خلالها المبدع العلاقة التّاريخيّة بين نصّه والواقع، عن طريق إعادة الكتابة، وإعادة الإنتاج التي تحوّل باستمرار الحدود الثّابتة بين ما يبدو أنّه يستحقّ التّذكّر وبين ما هو خامد يقتصر على النّسيان، ممّا يعني أنّ النّص الإبداعي الذي يعمد إلى استحضار التّاريخ، لا يعيد كتابة التّاريخ ولكنّه يسعى لإعادة خلقه وإنتاجه.

إنّ المرأة الجزائريّة المعاصرة لم يعد يرهقها كثيرا سؤال إثبات وجودها وفرض ذاتها فكريّا وابداعيّا واجتماعيّا، لأنّها أكّدت حضورها في كلّ المجالات، «**حتّى زاحمت الرّجل وتفوّقت عليه في ميادين متعدّدة منها كتابة الرّواية، ففرضت نفسها وانتزعت حقوقها وتمتّعت ولو نسبيّا ببعض الحرّيّة وتمكّنت من مواصلة تعليمها والتّعبير عن أفكارها بكثير من الجرأة، بعدما خرجت من البيت كفضاء مغلق إلى فضاءات المؤسّسات العامّة.. واستطاعت المرأة إظهار القدرة على الإبداع وإزاحة الرّجل من على عرش الكتابة**»[1]، وأكثر من ذلك سمح تطوّر وعي المجتمع «**بالإقبال على ما تخطّطه أنامل النّساء والتّفاعل معه، كما أصبحت دور النّشر تتسابق على نشر كتابات النّساء، وساهمت المؤسّسات الرّسميّة والخاصّة في خلق مسابقات وملتقيات تكرّم إبداع النّساء وطنيّا جهويّا وقوميّا، وتعرّف به، فكان من الطّبيعي أن تخلق النّساء تراكما**

[1] الكبير الدادايسي، "في الرّواية الجزائريّة النّسائيّة"، ج1، 16 أفريل 2016، alriwaya.net، 06 أفريل 2018 11:15 سا.

في هذه السّنوات..»[1]، كلّ ذلك تحقّق نتيجة تضافر عوامل مختلفة سياسيّة، واجتماعيّة، وثقافيّة واقتصاديّة، عملت على تحسين أوضاع المرأة محلّيا ومغاربيّا وعربيّا وعالميّا.

اخترقت الكاتبات الجزائريّات المعاصرات فضاءات اعتبرت منذ عصور حكرا على الرّجل كالتّاريخ والسّياسة والفلسفة، فالواقع الرّاهن فرض إعادة التّأمّل والبحث في مستوى عطاء المرأة ما يعني أنّ الإبداع النّسائي المعاصر «**يسعى إلى تأسيس خطاب نقيض من خلال تفكيك الخطابات السّائدة أو تفجيرها بالنّقد لها، [...] ووضعها محلاّ للمساءلة وذلك لتحقيق فعل المواجهة**»[2]. وعليه انتقلت الممارسة الكتابيّة عند المرأة من إثبات الذّات الأنثويّة إلى الوعي بفنيّات الكتابة، حتّى أنّه لم تعد المبدعات تحصر البطل في دائرة الأنثى المغلقة بل أصبح للرّجل حظّ في أن يكون بطلا في روايات تكتبها المرأة.

يمكننا القول في هذا المقام إنّ هناك من يعدّ حضور الرّجل بطلا في رواية نسائيّة عجزا من الأنثى في تحقيق وجودها إبداعيّا، وهناك من يرجعه إلى القدرة التّخيليّة للكاتبة التي تمثّل من خلالها شخصيّاتها، التي من الضّروري أن تتميّز بصدق التّجربة الخاضعة للحظة الإبداع وهو بالأمر الذي يفرض على المؤلّف الخضوع لنصّه، حتّى يرتقي بملفوظه النّصي إلى مستوى الإبداع. لم تأخذ الأنثى المساحة الكبيرة في رواية **(الرّاس) لـ: هاجر قويدري**، كي تحكي أوجاعها كما ألفنا في كثير من الرّوايات، وإنّما كنّا نستشفّ نوعا من التّهميش في بعض الصّفحات.

فالوعي الثّقافي بدور المرأة هو الذي ساعد الأنثى المبدعة على تغيير نمطيّة الكتابة التي عهدناها في نصوصها، وتوجّهها نحو استراتيجيّة جديدة في الاشتغال والطّرح، ليصبح استنطاق المهمّش وإعادة قراءة التّاريخ محاور رئيسة تشتغل عليها في نصوصها بقدر كبير.

قبل التّفصيل في الطّرح التّاريخي الجديد الذي تبنته **هاجر قويدري** في روايتها **(الرّايس)** أي فترة الحكم العثماني في الجزائر، نشير باختصار شديد، إلى معنى الاستنطاق.

---

[1] الكبير الدادايسي، "في الرّواية الجزائريّة النّسائيّة"، ج1، 16 أفريل 2016، alriwaya.net، 06 أفريل 2018 11:15 سا.

[2] بوشوشة بو جمعة، الرواية النّسائيّة التونسيّة، المغاربيّة للطباعة والاشهار، تونس، ط1، 2009، ص54.

فالاستنطاق في القرآن الكريم هو ما تجلّى في قوله تعالى: **{هَذَا كِتَابُنَا يَنطِقُ عَلَيْكُم بِالْحَقِّ إِنَّا كُنَّا نَسْتَنسِخُ مَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ }**[1]، وهو «**نطق إيحائي (إشاري) يتحقّق بالتّوصيف الذي نصّ عليه الإمام علي (ع) (استنطقوا القرآن، كتاب الله ... ينطق بعضه ببعض)، ثم يعرّف الإمام هذا النّطق غير المألوف بالقول (لَقَدْ رَجَعَتْ فِيهِمْ أَبْصَارُ الْعِبَرِ وسَمِعَتْ عَنْهُمْ آذَانُ الْعُقُولِ وتَكَلَّمُوا مِنْ غَيْرِ جِهَاتِ النُّطْقِ)**»[2]. وهو ما يعني أنّ أعمال الإنسان في الدّنيا هي التي تنطق عليه في الآخرة، حيث تثنيه إذا عمل صالحا ويدخل الجنّة، وإذا كثرت أفعاله المشينة وخفّت موازينه فهو في الدّرك الأسفل.

أمّا في "**معجم لسان العرب**" يعني «**وقد أَنْطَقَه الله واسْتَنْطقه أَي كلَّمه وناطَقَه**»[3]. وهو ما يعني بالمساءلة والاستجواب بغية البحث عمّا يجب أن يقال، ولا تختلف بقيّة المعاجم العربيّة الأخرى حول هذا المعنى، الذي لا يخرج عن المحاورة والتّحقق عن أمر ما.

أمّا الاستنطاق في الأدب فهو يعني مساءلة «**النّص الأدبيّ، شعرا كان أم مسرحيّة أم رواية، لأنّ مثل هذا الاستنطاق ربّما وحده هو القادر على إيصال المعنى، أو حتّى المعاني المتعدّدة التي ينوء بها النّص المعني إلى المتلقّي، وينطبق هذا الافتراض على الدّراسات النّقديّة ذات الاتّجاهات المتنوّعة والمتباينة في طروحاتها الفكريّة**»[4].

فالاستنطاق هو الذي يعمل على قراءة النّصوص والكشف عن كلّ الممكنات التي يمكن أن تؤوّل إليها، والبحث في كلّ ما هو مسكوت عنه، والاشتغال على كلّ الطّروحات الهامشيّة التي تحتاج إلى إعادة النّظر فيها. فالاستنطاق عموما هو البحث في المعنى والدّلالة والقصد للنّص.

---

[1] سورة الجاثيّة، الآية [29] .

[2] عباس علي العلي، "مهمة استنطاق النّص الديني وجدليّة الذّاتي والموضوعي"، 30 – 7 – 2017 http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=567035&r=0&cid=0، 25 – 9 – 2018، 17:31 سا.

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005، ص 289. مادة (ن. ط . ق)

[4] عباس علي العلي، "مهمة استنطاق النّص الديني وجدليّة الذّاتي والموضوعي"، 30 – 7 – 2017 http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=567035&r=0&cid=0، 25 – 9 – 2018، 17:31 سا.

تمثّل النّصوص والدّراسات الأدبيّة الحداثيّة خطابا استنطاقيّا للزّمن المعاصر المتأزّم الذي يبحث «**عن آليّات تفجير السّرديّة المضادّة**»[1]، حيث ساهمت أوضاع المجتمعات العربيّة في تفعيل وتشكيل هذا الاستنطاق، وتوسيع دائرته من خلال التّجارب الإبداعيّة التي أصبحت تتناول قضايا اجتماعيّة وسياسيّة وتاريخيّة مغيّبة، كعلاقة الواقع والتّاريخ المهمّش، والهامش والمركز، والشّرق والغرب، وغيرها من العلاقات التي تكتسي طابعا إبداعيّا تجريبيّا يعمل على استنطاق العتمة والبياض والغموض، وكلّ ما هو خفيّ ومضمر وباهت.

انطلاقا ممّا سبق سنشتغل في هذا الفصل على «**تفكيك تاريخ العتمة وتعريته، والدّفع بعجلة الذّاكرة المضادّة إلى الواجهة**»[2]، من خلال إعادة قراءة التّاريخ العثماني المهمّش في رواية **(الرّايس) لـ: هاجر قويدري**، التي وظّفت شخصيّة الرّايس حميدو أحد البحارة الشّهير ببطولاته أيّام سيطرة الأسطول البحري الجزائري على غرب البحر الأبيض المتوسط منذ سنة **1791**.

أصبحت الكتابة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة تعمل على التّنفيس عن الذّات من خلال استنطاق **(التّاريخ المهمّش)** والبحث عن الحقائق المضمرة بعيدا عن القول إنّ المرأة مكبّلة بقيد الفحولة، فقد أصبحت الكتابة لحظة عريّ وانعتاق وخرق للمألوف على المستويين التّيماتي والتّقني، فلم يبق هذا السّرد النّسائي في إطار معاناة المرأة، وإنّما أعلن عن حضوره المتماهي بالرّاهن الثّقافي والسّياسي والاقتصادي والاجتماعي، مفصحا عن المتخيّل وتعدّد المرجعيّات.

1/ استدعاء التّاريخ في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة:

إنّ المتتبّع لمسار الكتابة النّسائيّة الجزائريّة المتصاعد في العقد الأخير من القرن العشرين وبداية هذا القرن، يجده قد اقترن بحوافز ذاتيّة وموضوعيّة جديدة مغايرة لتلك التي سادت

---

[1] وحيد بن بوعزيز، جدل الثّقافة (مقالات في الآخريّة والكولونياليّة والديكولونياليّة)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1 2018، ص34.

[2] آمنة بلعلى، "استنطاق الهامش وإعادة إنتاج التّاريخ السّياسي في روايتي حميد عبد القادر وكمال داود"، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج12، ع24، 2017، ص31 https://www.asjp.cerist.dz/en/article/23905، 25/ 1/ 2019، 20:10سا.

من قبل، إذ إنّ الكتابة أصبحت انشغالا مهمّا تسائل به المرأة العالم، وتقتحم بها جدران الصّمت والنّسيان عبر كتابة التّاريخ تارة، وتحبير الذّاكرة تارة أخرى، وتفصح بذلك عن وعي جديد يوّجه الكتابة. وفي هذا السّيّاق تندرج رواية **(تفّاح الجن) لـ: جميلة مراني** التي يشكّل فيها الصّراع بين البرامكة والعبّاسيّين في العهد العباسي الموضوع المحوريّ، فيما توارى البعد المتعلّق بهواجس المرأة وأوجاعها.

وقد تكرّس هذا النّمط من السّرد التّاريخي بشكل واسع في الأعمال الرّوائيّة المعاصرة حيث يكون التّاريخ وسيلة للسّرد وأداة الكتابة، وهذا ما يسمّى بتوظيف التّاريخ في الرّواية. وتعدّ **جميلة مراني** من الكاتبات الشّابات اللاّئي يستحضرن التّاريخ في نصوصهنّ، ويستنطقن الهامش، فالخطاب الأدبيّ هو الخطاب الوحيد القادر على بلورة بعض القضايا المسكوت عنها.

الكاتبة **جميلة مراني** روائيّة شابّة من مواليد**21** يوليو **1986** بغليزان، تشغل الآن منصب أستاذ لغة عربيّة في الثّانويّة، كتبت قبل روايتها **(تفّاح الجن)** التي صدرت عن دار المثقّف سنة **2016**، رواية **(تاج الخطيئة)** التي صدرت عن دار ميم سنة **2015**، ويبدو أنّ الكاتبة مولعة بكتابة التّاريخ الإسلامي لأنّ كلا التّجربتين – **(تاج الخطيئة)، و(تفّاح الجن)** – تحكي عن التّاريخ العباسي ومغامراته.

تدور أحداث رواية "**تاج الخطيئة**" عن ملكة شجرة الدّر التي دفع بها هاجس الحفاظ على إرث عائلتها في مملكة "كازخستان" الإسلاميّة إلى تربية أولادها وإعدادهم لمهمّة التّسيير، فكبر الأمير "**شهاب الدّين**" الحاكم بعد أبيه، فتعهّدته لقبائل الجنوب ليتعلّم الفروسيّة والفصاحة وحرمته من الحبّ والحنان، وهناك تعرّف على جواد السّكير فاستقدمه لمملكته يلازمه في مجالسه.

لم تكن الملكة راضيّة عن سيّاسة الأمير "**شهاب الدّين**" الذي أرهق رعيّته بالضّرائب بحجّة تمويل الجيش، وفي رحلة تحصيل لهذه الضّرائب يقتل صديقه جواد ابني عجوز فقيرة، ممّا يثير غضب الشّعب، تسرع الملكة لإصلاح الخطأ فيشترط عليها السّلطان عزل ابنها البكر من الإمارة

واستبداله بأخيه الأصغر "**جلال الدّين**"، وتبعد الملكة "**شهاب الدّين**" وتتوّج "**جلال الدّين**" أميرا على المملكة.

يعود "**شهاب الدّين**" إلى مملكته المسلوبة بهويّة رجل قرويّ فتحدّثه نفسه بالانتقام من أمّه وأخيه واسترداد عرشه الضّائع، لينشب صراع بين الأخوين، وتتدخّل الملكة / الأم في اللّحظة الحاسمة لإنقاذ "**جلال الدين**" من سمّ رجل استأجره أخوه الأمير "**شهاب الدّين**" وتفديه بروحها. وفي الأخير ينسحب "**شهاب الدّين**" من المملكة تاركا العرش لأخيه، ويقضي بقيّة عمره مثل أمّه في الصّلاة وخدمة العجوز التي فقدت ولديها للتّكفير عن خطاياه.

نقلت لنا رواية "**تاج الخطيئة**" سلوكات ثقافيّة نمطيّة لأفراد العائلة الحاكمة، كصرف الأموال دون احتساب العواقب، «**يبتسم شهاب الدّين وينظر بإعجاب إلى جواد: سأجعلها 1000 قطعة ذهبيّة، ما رأيك؟**»[1]، كما اتّخذت الكاتبة من وصف القصر الملكي وسيلة لاستعراض الثّراء الفاحش والبذخ للطّبقة الحاكمة، «**في غرفة واسعة، مفروشة بأفخم الزّرابي الفارسيّة... متّكئة على الوسائد الحريريّة**»[2]. وتقول الكاتبة في موضع آخر: «**في غرفة أخرى مليئة بالجواري اللّواتي كنّ يعزفن على مختلف الآلات الموسيقيّة، كان جواد يترنّم على ألحانها، وفي يده كأس الخمر..**»[3]، فللأسرة الملكيّة أعرافها ونماذجها التّعبيريّة، وللرّعيّة عاداتها ولغتها. يعدّ النّص الأدبيّ بنية ثقافيّة جماليّة، والمرجعيّة الأيديولوجيّة هي التي تحرّك فعل الكتابة وتوجّه أهداف الإبداع.

كانت الملكة تنتصر للسّلام ولقد سعت لإخماد نار الفتنة، ولو اضطرّت للتّضحيّة بابنها فالملكة تُغلّب العقل على العاطفة «**لم تستطع أن تضعف أو تبكي..**» [4]، فالحكمة ليست حكرا على الرّجل، فللمرأة أيضا حظّ ونصيب فيها «**كانت المرأة تتكلّم بوتيرة وحدة، وتيرة تنمّ عن رزانة ورجاحة عقل**»[5]، وهي صورة غير مألوفة في النّسق الذّكوري الذي يضع المرأة في كومة

---

[1] جميلة مراني، تاج الخطيئة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص16.

[4] المصدر نفسه، ص62.

[5] المصدر نفسه، ص34.

من العواطف، وخفّة العقل: «**أجّلت البكاء، أجّلت نحيب الثّكالى، ودموع الأمّهات، أجّلت الألم فعقلها لم يسمح لها بذلك**»[1]، وقدّمت الكاتبة حالة الضّعف بصفتها حالة إنسانيّة تعتري الرّجل والمرأة على حدّ السّواء «**قد تتشابه الدّروب أمامه، فتتوّه خطوّاته، وتتراجع ثقته بنفسه**»[2].

تمرّدت الكاتبة على النّسق المهيمن، ورفضت ادّعاءاته، فالخيال هو مشروع التّمرّد والثّورة ضدّ الظّلم والجهل، وازدواج المقاييس والثّنائيّات الباطلة التي نشأت منذ العصور القديمة[3] إلاّ أنّنا نلاحظ أنّ **جميلة مراني** كتبت في إطار السّياق التّاريخي، الثّقافي، الاجتماعي، الإسلامي الشّعبي الجزائري، فالنّسق كما يرى **فوكو** يمثّل فكرا قاهرا قسريّا يعيش في وعي الإنسان ولا وعيه يوجّه كلامه ويحرّك سلوكه، لذا وجدنا المرأة في رواية **(تاج الخطيئة)** غائبة عن السّاحة السّياسيّة فلم تشارك في صنع القرار، ولم تحضر الجدل السّياسي في قاعة العرش، هي لا تملك صلاحيّات حقيقيّة، ولمّا قال الشّيخ أحمد: «**أليس أفضل أن نستشير الملكة الأم، ينهض الأمير غاضبا: أنا صاحب القرار الأوّل والأخير هنا، هل ترى غير ذلك؟**»[4].

وتصادفنا مرّة أخرى صورة المرأة المكيدة، وهي صورة متجذّرة في تاريخنا وثقافتنا وتراثنا وتناقلها الأجيال عبر الأمثال والأشعار والقصص، إنّ حكاية مكائد زوجة الأب للتّخلّص من أربابها في الأدب الشّعبي تؤكّد فكرة كيد النّساء، ونرى الملكة في **(تاج الخطيئة)** تكيد لابنها لإبعاده من العرش، فتفاوض السّلطان في سرّية، وتتّصل بجماعة حشّاشين حول أمر خطف "**شهاب الدّين**".

في حين تحكي رواية **(تفّاح الجن) لجميلة مراني** عن قصّة تدور في العصر العباسي

أيّام حكم هارون الرّشيد وقت صراعه مع البرامكة، وغضبه عليهم.. نتيجة مقتل أحد أقاربه بشكل غامض. تجري الأحداث في مدينة بغداد، تدعى البطلة ناردين تموت كل عائلتها بسبب اتّهام والدها

---

[1] جميلة مراني، تاج الخطيئة، ص78.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] ينظر، نوال السّعداوي، كسر الحدود، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ط)، 2004، ص163.

[4] جميلة مراني، تاج الخطيئة، ص42.

الطّبيب هزير بترجمة كتاب عن السّموم من السّريانية إلى العربيّة والذي تسبّب في قتل أحد أقارب الرّشيد.

تظلّ الأحداث تتصاعد مع حكي البطلة ناردين، لنكتشف أنّ الطّبيب اليهودي "إسحاق" الذي تولّى رعايتها بعد موت عائلتها هو من قتلهم، بالمشاركة مع طبيب آخر عربي يدعى "الآصفي"، وذلك في محاولة منهما للتّقرب من الخليفة والاستحواذ على منصب رئيس "البيرمستان" والتّنعّم بالخير الوفير والمال الكثير.

تبدو الرّواية سردا مشوّقا ركزّت فيه الرّوائيّة على البطلة ناردين وبحثها عن قاتل أهلها الذي هو أحد الأطباء المشهورين "إسحاق" المشرف على معالجة المرضى في مستشفى "بيرمستان"، حيث يستخدم نبتة تسمى **(تفاح الجن)** علم بها من خلال الكتاب الذي ترجمه والد ناردين، وتصيب من يشمّ رائحتها بالصّمم، قبل أن يمارس القاتل فعل القتل بخنجر مسموم من النّبتة نفسها، وتكون نهاية الطّبيب إسحاق هو الآخر على يد هذه النّبتة.

تستنطق "**جميلة مراني**" في روايتها حدثا تاريخيّا سياسيّا مهمّا هو قتل / تصفيّة البرامكة من طرف العباسيّين، نتيجة الجحود السيّاسي والطّمع في السّلطة والنّفوذ، وتكتشف بطلة الرّواية ناردين ذلك الفعل الاجرامي الذي قام به أحد الأطباء ورجاله على عائلتها، لتؤكّد أنّ السّياسة جحيم يقضي على كلّ أخضر ويابس، تقول: «**لا يحتاج الخليفة إلى الثّبات في الرّجال، لا تحتاج السيّاسة إلى ذلك، علينا أن نتمايل دائما بما يتناسب وتغيّراتها، علينا أن نكون في منتهى اللّين، حتّى لا ننكسر، لم يستطع والدي مجاراة ما يفعله رجال آل برمك الذين تغلغلوا عميقا في جسد الدّولة وأتقنوا السيّاسة وألعبها، وأصبحوا اليوم ضحاياها. ضغط عليه جدّي كثيرا ليترك العقاقير والكتب جانبا ويتفرّغ للخدمة في البلاط، لم يخف والدي من شيء خوفه من ذلك المكان الغامض. لأنّه كان ثابتا فقد خسر حياته وحياتنا جميعا**»[1]، هكذا انتهت حياة عائلتها بسبب السيّاسة وانتهى بها الأمر في الشّارع، ويقوم فيما بعد الطّبيب إسحاق برعايتها وتعليمها أسرار النّباتات عدا نبتة واحدة هي **(تفّاح الجن)** التي تحمل سرّ قتل البرامكة.

[1] جميلة مراني، تفّاح الجن، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط1، 2016، ص 26 – 27.

تعيد **جميلة مراني** قراءة التّاريخ الإسلامي في العهد العبّاسي، من خلال اعتمادها على الذّاكرة المضادّة بالكشف عن حقيقة الصّراع بين البرامكة والعباسيّين والحفر في الخطاب السيّاسي من أجل استيعاب ما يعتريه من لبس وغموض، نتيجة التّسلّط والإقصاء الذي مارسه هارون الرّشيد وولاّته على البرامكة جميعهم، بالذين يريدون الفتك به وبسلطانه، والذين كانوا بعيدين عن السّلطة والسيّاسة أمثال **هزير** وعائلته التي راحت ضحيّة ممارسات سلطويّة بشعة ترمي إلى الحفاظ على الجاه، وحرّية التّصرّف في البلاد والعباد، الأمر الذي جعل هارون الرّشيد يتّخذ قرار نفي البرامكة من الوجود والقضاء عليهم بشكل نهائي.

تصبح ناردين اليد اليمنى للطّبيب إسحاق، وأوّل طبيبة يعرفها البيرمستان، هنا تكون قد حقّقت حلمها الذي كانت والدتها ترى فيه مجرّد أمنيّة لا يمكن تحقيقها، وكانت تنهاها عن القراءة، وتدعوها إلى الاهتمام بمظهرها لتجد زوجا تسكن إليه، فتخاطبها قائلة: «**خلق العقل للرّجال وخلق الجمال للنّساء، ستضمر عيناك الجميلتان دونما فائدة فبنات البرمكي لا يدخلن المدرسة الطّبيّة وتقول ذلك وهي تسرّح شعرها البني الطويل ليرتاح على كتفيها وتواصل: – التّطبيب مهنة الرّجال قد يضع الرّجال أرواحهم بين يدي امرأة جميلة لكنّهم لا يأمنون عقلها النّاقص على جرج صغير تطبّبه [...] فقط صوت الخلخال هو ما يثبت وجودنا نحن النّساء، رنينه ينبّئ بحضورنا يشدّ انتباه العالم إلينا، هذا العالم الذي لا يحكمه إلاّ الرّجال**»[1]، يتّضح من هذا المشهد السّردي أنّ الأم اقتنعت بفكرة دونيّة المرأة التي كرّستها التّقاليد والأساطير والحكايات، فقدرات المرأة العقليّة محدودة لا تمكّنها من اقتحام مجالات أخرى غير البيت، فهو المجال الوحيد الذي تتقنه وتحسن تدبيره.

هذا المنطق المترسّب في عقول الأمّهات ترفضه ناردين وتنتفض ضدّه، فهي تملك من الفطنة والذّكاء والإرادة ما يجعلها مؤهّلة لارتيّاد علم الطّب، وهو ما يراه والدها الذي عمل على تعليمها بنفسه دون إرسالها إلى المدارس خوفا عليها من طموحها وحلمها الكبير، في عالم لا يتّسع لقبول فتاة حالمة مثلها.

---

[1] جميلة مراني، تفّاح الجن، ص 13 – 14.

فقد تمرّدت الفتاة ناردين على الثّقافة الذّكوريّة التي أرادت أن تبقيها بين جدران البيت تنتظر فارس الأحلام، وتصرّح الكاتبة **جميلة مراني** في حوار مع الصحافيّة **سماح عادل** حول وضع المرأة الكاتبة، تسأل **سماح عادل: هل وجدت صعوبة كونك كاتبة امرأة في مجتمع عربي؟ وما رأيك في حال الثّقافة في الجزائر؟**، وتردّ عليها **مراني:** محيطنا غير مشجّع للإبداع بشكل عام، فما بالك بجريمة كونك امرأة، لكنّني كأيّ امرأة مبدعة سأفكّر خارج الصّندوق، واستمرّ في الكتابة والإبداع.

أمّا بالنّسبة للثّقافة في الجزائر فهي مرتبطة بأسماء معيّنة.. لا يمكن أن ننكر مكانتهم وإبداعهم، ومن الصّعب أن تتاح لأمثالنا فرص متساويّة أو قراءات نقديّة حقيقيّة، أتمنى لو يقرأ النّقاد في بلادي للشّباب، وينتقدوهم بشكل فعّال، بعيداً عن الجمل المكرّرة مثل **(ها قد صار كلّ من هبّ ودبّ يكتب)**، هذه العبارة محبطة ولا تعطينا سبباً حقيقياً للتّوقف أو الاستمرار[1].

تعمل الأم على تمرير الثّقافة الذّكوريّة التي تقف ضدّ تحرير المرأة من المعتقدات المكبّلة والأفكار الباليّة في هذه الرّواية، في حين يشّجع الأب الابنة ناردين على التّعلّم والوصول إلى مبتغاها، وهو ما تجلّى في الملفوظ السّردي الآتي، تقول أم ناردين لزوجها: «- **لا أريدها أن تتعلّق بهذه الكتب، أنظر إليها إنّها لا تأكل ولا تشرب إلاّ إذّا استبدّ بها الجوع، كلّ ما تفعله هو الدّخول إلى المكتبة والقراءة.**

- **ألا يجدر بك أن تفرحي، ما تحفظه يفوق ما يحفظه أخواها... لولا أنّك تمانعين لأعددتها لدخول البيرمستان.**
- **حفيدة محمد بن يحي البرمكي في البيرمستان؟ تغسل آثار الدّماء وتلمس الموبوئين والمرضى، ألا يكفي الولدان؟**
- **البرمكة، البرمكة... والله تكاد تفتنين بهذا الاسم»**[2].

---

[1] ينظر، سماح عادل، "مع (كتابات) .. الروائية الجزائرية "جميلة مراني" : أتمنى لو يقرأ النقاد في بلادي للشباب"، مجلة كتابات، 4 ماي 2017، www.kataranovels.com/writers/، 12 جانفي 2019، 20:01سا.

[2] جميلة مراني، تفّاح الجن، ص 17.

يبرز هذا المقطع غيّاب وعي الأم بأهميّة الثّقافة في تغيير وضع المرأة، لكن شاءت الأقدار أن تفقد ناردين عائلتها بسبب فعل فاعل، ويكون الانتقام هو هدفها، فتعيش مع الطّبيب اليهودي إسحاق الذي يعمل على تعليمها لتصبح طبيبة مشهورة تضاهي الرّجال بل وتفوقهم علما وذكاء، ومع ذلك لم تنس بداخلها انتقامها لعائلتها، وظلّت تحمل رغبتها الشّديدة في الانتقام.

تعود بنا الرّوائيّة إلى إحساس المرأة بالاضطهاد في موقف آخر: «**أتانا أحدهم قبل بدء حلقة الدّرس بقليل وأنا أدوّن ما يمليه عليّ معلّمي، قال في حدّة:**

- **لا تبالغ أيّها المعلّم إسحاق؟ لا يجب بالآسيّات أن يحضرن حلقات العلم مع الرّجال؟**
- **هذه الفتاة ليست آسيّة، إنّها تلميذتي ومساعدتي... لا أحد منكم يجيد السّريانيّة كما تجيدها، وأنت نفسك لم تقرأ عدد الكتب التي قرأتها، إذا أردت ابقى وإلاّ فإنّه لا يجدر بمن هو مثلها أن يكون في مكان يجلس فيه أمثالك»**[1].

وهنا تحدث مواجهة النّسق الفحل مع النّسق الفحل ذاته الذي يرى المرأة كائنا قاصرا وناقص عقل، على خلاف الطّبيب إسحاق الذي أدرك بداهة ناردين وذكائها، واتّخذها تلميذته تساعده في التّمريض.

تعكس علاقة ناردين بالطّبيب اليهودي إسحاق علاقة توافق، على الرّغم من اختلافهما العقائدي وهو ما تجلّى في قول ناردين: «**عشت معه في السّنة الأولى أجهل عادات اليهود وتقاليدهم وأتشاجر بسبب أو بغير سبب مع السيّدة (عيديا) لكنّه لم يوبّخني يوما كلّ ما كان يقوله كلّما اشتكى مني أحد الجيران هو: (افعلي ذلك داخل المنزل) أو (لا تفعلي ذلك خارج المنزل) مع الأيّام فهمت سبب موت زهرة النّرجس بسرعة، لأنّها وحيدة لا تستطيع أن تقاوم الرّيح فتقتلعها بسهولة، أمّا بقيّة الأزهار فتحتمي ببعضها البعض ذلك يعطيها القوّة على البقاء، لا أريد أن يقتلعني أحد من هنا لذلك بدأت أتعلّم كيف أساير عاداتهم وأتجنّب إثارة استيّائهم، ولم أتخلّ عن التّعلّم من الكتب، لكنّني صرت أراقب النّاس من حولي وأتعلّم بنفس**

[1] جميلة مراني، تفّاح الجن، ص 65.

القدر، حتّى أنّ السّيدة (عيديا) المرأة الغليظة لم تعد تشتكي منّي»[1]، لم تأخذ هذه العلاقة منحى الصّراع الذي كنّا نشاهده في معظم الرّوايات التي تصوّر رفض المسلم واليهودي لبعضهما البعض وإنّما كانت تمثّل علاقة التّعايش، حيث كان همّ الطّبيب هو تعليمها، وكان هدفها تحقيق حلمها بدخول البيرمستان والانتقام من الطّبيب العربي "الآصفي" الذي تعتقد أنّه هو قاتل عائلتها.

كانت ناردين تنتظر لقاءها بالطّبيب الآصفي، إلى غاية مجيء ذلك اليوم الذي عاد فيه من مهمّته إلى البيرمستان، وقد غلب عليه الوهن والمرض، وتكتشف أنّه والد الطّبيب صهيب الذي يحبّها وتبادله الحب والوعد بالزّواج، وتتوتّر العلاقة بينهما ويدافع صهيب عن والده وتظهر أحداث جديدة غيّرت مجرى حقيقة قتل عائلتها، يقول لها الآصفي: «**والدك هو من ترجم كتاب السّموم فليس بعيدا إذن أن يقتل أحدا بما يحوزه من معرفة، كلّ من في البيرمستان يعلم هذا.**

- **على الأقل ليس المعلّم إسحاق منهم...**

ابتسم الآصفي وهزّ رأسه:

- **طبعا... ستدافعين عنه، ألست ابنة الشّيطان؟**

صرخت في وجهه:

- **كلانا يعلم أنّ أبي لم يقتل أحدا... أبي لم يكن شيطانا.**
- **أنا لا أتحدث عن والدك... أنا أقصد الشّيطان الذي ربّاك»**[2].

وتنقشع شيئا فشيئا الغيوم، وتتّضح الرّؤية أكثر: «**استغرق الأمر منّي هنيهة قبل أن أعي من قصد بكلامه، قلت وكأنّني أستبعد ما أفكّر فيه:**

- **المعلم إسحاق!!!**

اتّسعت ابتسامته أكثر لمّا أدرك أنّ هذا الخاطر لم يكن جديدا تماما عليّ، فقد سبق أن طرق ذهني، وردّ بثقة:

---

[1] جميلة مراني، تفّاح الجن، ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص115 – 116.

- **لا بدّ أنّك فكّرت في هذا من قبل، كلانا يعرف إسحاق جيّدا وكلانا يا ناردين رأى له أكثر من وجه، فقط أولئك الذين عاشوا معه وطرحوا الأسئلة يعرفون من هو إسحاق... [...]»**[1].

يخطّط إسحاق الشّخصيّة اليّهوديّة للاستيلاء على منصب مهمّ، إمارة "**بكازاخستان**" في أواخر الدّولة العبّاسيّة، ويستعين بالطّبيب العربي الآصفي، غير أنّ هارون الرّشيد أتى على كلّ البرامكة ولم ينج منهم فرد واحد: «- **لا يمكنني أن آمن جانبك، كيف أزوّج ابني لمن تربّت على يد إسحاق؟ فلتبتعدي عنه، أمام صهيب حياة يعيشها وليس في يدك غير الموت.**

- **أعطيني المخطوطة وأعدك أنّني سأبتعد عنه [...]**
- **هل كانت المخطوطة التي تبحثين عنها مكتوبة باللّغة السّريانيّة؟ (قال صهيب)**
- **نعم... [...]**
- **لا أعلم ما جاء فيها، لكن قبل أن يمنعني والدي من متابعة تعليمي عند المعلّم إسحاق، دار بينهما شجار حول مخطوطة ما، طالبه إسحاق بها لكن أبي نفى علمه بمكان وجودها، مع أنّني رأيته يحرقها بيديه...**
  شهقت: - أحرقها !!!»[2].

وبعدها سيدور الحوار حول **(تفاح الجن)** النّبتة السّامة التي ذكرها والد ناردين في مخطوطة، والتي استعملت في قتل أحد أقارب هارون الرّشيد: «- ... **في ذلك الوقت لم أكن أتقن السريانيّة جيّدا، لكنّني تمكّنت من قراءة كلمة واحدة (تفّاح الجن).**

- **تفّاح الجن !!! ما هذا؟**
- **إنّها نبتة طبيّة نادرة... كيف لا تعلمين وأنت تلميذة إسحاق؟**
- **هل يعلم إسحاق بشأنها؟**
- **طبعا فالمخطوطة كانت تتحدّث عنها بالتّأكيد.[...]**

---

[1] جميلة مراني، تفّاح الجن، ص 116.

[2] المصدر نفسه، ص 117 - 118.

- **أبي كان يعلم بأنّك تستخدم تفّاح الجن للقتل، هذا ما ورد في المخطوطة التي كتبها أليس كذلك؟**

مدّ إسحاق يده نحو خاتمه الذّهبي وتأمّله قليلا، ثم قال:

- **لم يكن يعلم وحسب، كان سيرسلها إلى هارون الرّشيد ذلك كان سيفضح كلّ شيء أنا والآصفي كنّا سنقتل، لقد حافظنا على حياتنا ليس أكثر»**[1].

هكذا يكون مقتل عائلتها على يد الطّبيب إسحاق الذي أشرف على تربيّتها بمساعدة من الطّبيب الآصفي، كي يحافظا على مكانتهما في البيرمستان، وتبدو سيّاسة التّسلّط والجبروت واضحة في معالم النّص، فالسّلطة تسكر صاحبها وتوهمه بجنون العظمة، فيعتقد أنّه محور الكون فلم يكتف إسحاق والآصفي بما هما عليه، بل كان يطمعان في احتلال مراكز عليا أخرى تضمن لهما مالا وجاها.

دار التّاريخ دورته، ودالت دوّل وظهرت أخرى واختلف الزّمان والمكان، إلاّ أنّ سيّاسة التّسلّط والتّعسّف والقمع مازالت هي نفسها، فكأنّ الرّوائيّة تحكي عن الإجرام السيّاسي الذي تشهده الدّول العربيّة اليوم، «**في السّياسة لا اعتبار للدّم ولا للصّداقة... في السّياسة ثمّة هدف واحد وواجب واحد وحقّ واحد (حفظ الخلافة)، قد يبدو الأمر غير منصف الآن، لكن النّاس ستعلم ولو بعد حين أنّ القرارات المؤلمة في السّياسة هي الأكثر ضرورة... [...] الضّحايا والجلاّدون مجرّد أحجار على رقعة الشّطرنج كلّهم تحت رحمة السّياسة... ربّما يتوجّب علينا نحن أن لا نحكم على الأمر من الدّاخل... علينا أن نغادر هذه الرّقعة وننظر من بعيد...**»[2].

وتستمرّ المؤامرات السّياسيّة من أجل الحفاظ على الحكم، وتتواصل ممارسات البطش والاستبداد عبر الأزمنة والأمكنة، فحب التّملّك داء، وهوس السّلطة داء، يدفعان بالإنسان إلى ارتكاب الأخطاء ووضع المكائد، فمن زمن الدّولة العباسيّة إلى يومنا هذا لم تتغيّر الأمور كثيرا بخصوص هذا الجانب.

---

[1] جميلة مراني، تفّاح الجن، ص 118 إلى 126.

[2] المصدر نفسه، ص 104.

فمن العنوان تبدأ الرّوائيّة بالمغامرة في الطّرح، حين أثارت فينا سؤال البحث في معنى **(تفّاح الجن)** الذي يوجّه قراءتنا للوهلة الأولى نحو موضوع الجن والسّحر والشّعوذة ، لكن النّص هو غير ذلك، فيحدث كسر أفق توقّعنا كقرّاء، وتنفتح أمامنا آفاق تأويليّة أخرى حول إمكانات استغلال العلم استغلالا سيّئا، مثل النّبتة التي توصّل والد ناردين إلى تحديد مكوّناتها، فتستعمل للقتل، وحول أخطار السّياسة التي أودت بأفراد عائلة كاملة أثناء الخلاف بين هارون الرّشيد والبرامكة ذات الأصول الفارسيّة، وحول الغموض الذي يشوب ببعض الأحداث التي عرفها تاريخ الشّعوب والدّول منذ الأزل.

يبدو أنّ التّجربة الإبداعيّة النّسائيّة بدأت تخوض عوالم جديدة في الإبداع وتستنطق أصوات خافتة وتسلّط الضّوء على مناطق باهتة كتجربة **جميلة مراني** التي استلهمت التّاريخ العبّاسي، وأعادت قراءة الصّراع الحادّ الذي نشب بين هارون الرّشيد والبرامكة، ولقد أكّدت الكاتبة في مناسبات عديدة، أنّها مولعة بالكتابة عن التّاريخ الإسلامي، وذكرت أنّ الرّواية تشبه سلسلة هاري بوتر ولكن بنكهة إسلاميّة ومعلومات إسلاميّة[1].

2/ أصوات الزّمن العثماني ومغامرة التّجريب:

تتحدّد علاقة الرّواية المعاصرة بالتّاريخ من خلال نمطين: النّمط الأوّل يكون التّاريخ فيه غاية السّرد فيطلق عليها تسميّة (رواية تاريخيّة)، لأنّها تخاطب التّاريخ وتقرأه وتنتقده من منطلق مسؤوليّته الأدبيّة تجاه التّاريخ، والنّمط الثّاني يكون التّاريخ فيه وسيلة للسّرد وأداة للتّعبير وهذا ما يسمّى (بتوظيف التّاري[2]، والقاسم المشترك بينهما يكمن في عدم إعادة إنتاج التّاريخ الرّسمي، **فواسيني الأعرج** الذي كتب رواية "**كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد**" حول شخصيّة الأمير عبد القادر، لم ينغمس في توثيق الأحداث، والتّنقيب عن المعلومات وحسب

---

[1] ينظر، ربيعة خريس، "جميلة مراني تعرض "تاج الخطيئة" و"تفاح الجن" في القاهرة"، الأربعاء 24 جانفي 2017 00:45سا، العرب اليوم، https://www.arabstoday.net/485/005414، 12 جانفي 2019، 22:22سا.

[2] ينظر، محمد الأمين بحري، "تَمَثُّل التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة"، موقع حكايات سحر الحكي ومتعة التّأويل 17 مارس 2017، https://hakaya.co/2017/03/17/، الأحد 20 مايو، 2018، 19:28سا.

وإنّما ركّز على تفاصيل أخرى من حياة الأمير، كتلك المراسلات المؤثّرة بين الأمير والقس الفرنسي مونسينيور دي بوش وغيرها من الجوانب الإنسانيّة والأحاسيس التي لا يهتمّ بها التّاريخ.

اختارت **هاجر قويدري** في رواية **(الرّايس)** زمنا لم تتعوّد الرّواية الجزائريّة على أن تقتحمه

هو الزّمن العثمانيّ في الجزائر، كفرصة ثانيّة بعد روايتها **(نورس باشا)** التي تحدّثت فيها عن الفترة التّاريخيّة نفسها، اشتغلت فيها بلغة فنيّة مخالفة لما عهدناه في الكتابة النّسائيّة الجزائريّة، التي كانت تركّز على الذّات الأنثويّة وتدين السّلطة البطريركيّة إلى الإبحار في الأسطول البحريّ مع الرّايس حميدو أحد البحّارة المشهورين في الجزائر، ليكون عصب روايتها، لكن الرّايس كما هو حاضر في العنوان وفي النّص ضمنيّا من خلال أحاديث الرّواة السّبعة، هو غائب قوليّا في النّص الرّوائي فهناك من يتحدّث نيّابة عنه.

تكون الذّاكرة التّاريخيّة هي المرجعيّة الفكريّة والثّقافيّة ومصدر إبداع الرّوائيّة في نسج نصّها الرّوائي، لكن هذا لا يعني أنّ الرّواية هي تأريخ للأحداث الماضيّة التي حدثت في زمن ما، وإنّما هي تحكي عن التّاريخ ليكون وسيلتها في البحث عن الذّات، واستقصاء مكامنها وطرح أسئلتها. وبعد توغّلنا في ثنايا الرّواية تبيّن لنا أنّ الرّوائيّة **هاجر قويدري** لم تكتب عن التّاريخ كحدث وإنّما ركّزت على الشّخصيّة التّاريخيّة "**الرّايس حميدو بن علي**" وعلى أهم مواقفه وأفعاله وكتبت عن لحظات فرحه وغضبه وانكساراته ونجاحاته، إضافة إلى كشف علاقاته مع الآخر.

وتكون الرّواية بهذا الشّكل بحثا في هويّة بطوليّة عرفها التّاريخ، لكن وفق شكل سرديّ مخالف للشّكل التّقليدي، تحكّمت فيه حركيّة القول السّرديّ المعاصر الذي يتميّز بقابليّة التّغيير تبعا للصّراعات الثّقافيّة النّاتجة عن ظروف اجتماعيّة وتاريخيّة معيّنة.

كان الخيال الوسيلة المتبنّاة في تحرير الكتابة الرّوائيّة من التّأريخ عند **هاجر قويدري** باعتبار الخيال إجراء إبداعي تفرضه التّجربة الإبداعيّة على الخطاب النّصي، حتّى ينقله من الواقع إلى الإيهام بالواقع، من خلال تنشيط المخيّلة، وتحفيز الذّاكرة على استدعاء التّاريخ ليكون التّيمة المحوريّة في الرّواية، ويحفّز القارئ باستمرار على السّؤال: لماذا التفتت الرّوائيّة

إلى زمن مضى هو العهد العثماني وحاولت إعادة نسجه في نص فيه من الخيال والإبداع ما يميّزه؟ أليس في الحاضر من الأسئلة والإشكالات ما يكفي حتّى تعود إلى الماضي؟ وهل العودة إلى الماضي اختيار فنّي جمالي أم أنّها استجابة لوعي المبدع بمسؤوليّته التّاريخيّة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة، سنشتغل على مواضيع التّوافق، والتّوتّر، والتّعارض، والصّراع داخل هذا النّسق الذّاكري، مستحضرين في ذلك علاقة الذّات بالآخر، ومعاناة هذه الذّاكرة من صدمات جمعيّة، تمتلك طابعا ثقافيّا حضاريّا.

أوّل ما شدّ انتباهنا في رواية **(الرّايس) لـ: هاجر قويدري** هو ظاهرة تعدّد الأصوات السّاردة، التي عملت على تحقيق تنوّع على مستوى الرّؤى، والمواقف الأيديولوجيّة، «**و"تعدّد الأصوات" مفهوم يشير إلى تعدّد الأيديولوجيّات في الرّواية يضاهيه مفهوم آخر عند باختين هو "الحواريّة" Dialogisme، إذ يخلق "رواية متعدّدة الأصوات" هي نفسها "الرّواية الحواريّة/ الديالوجيّة"**»[1]. وهو تعدّد لم تشهده الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة بشكل كبير سابقا حيث كانت تعتمد على راو واحد يقوم بمهمّة السّرد، باعتباره أداة فنيّة لإقامة النّص بشخصيّاته وأزمنته وأمكنته وأحداثه ومواقفه.

جاءت رواية **(الرّايس)** متميّزة لأنّها من الأعمال الإبداعيّة القليلة التي فتّتت ووزّعت الأصوات على العديد من الشّخصيّات والأبطال، بدلا من راو واحد، وبطل واحد، يتحكّم في زمام الأحداث، ويعدّ "**دوستوفيسكي**" خالق الرّواية المتعدّدة الأصوات، «**ولا شكّ في أنّ تعدّد الرّواة والمواقع مؤهّل لأكثر من الرّاوي الممثّل والرّاوي العالم بكلّ شيء لتقدير بناء روائي مقنع مؤثّر ذلك أنّ الرّاوي في هذا الحال يختفي ويترك النّص لعدد من الرّواة لكلّ وجهة نظره في الحكاية الرّوائيّة**»[2]، وهو ما يساهم في تعدّد الرّوى التي تشتغل على سرد الذّات للذّات أو سرد الذّات للأخر أو سرد الآخر للآخر.

---

[1] منيرة شرقي، "المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين"، مجلة جيل للدّراسات الأدبية والفكرية، ص82.

[2] سمير روحي الفيصل، الرواية العربيّة البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2003، ص 16.

هكذا أصبح الرّاوي المتعدّد باعتباره عنصرا مهمّا له وظائف مختلفة، مرتكز الملفوظ الرّوائي الذي يقدّم الذّات بصورة واضحة تشكّل علاقتها بالآخر «**وتجعل منه مرآة تعكس صوت الأنا ومنطوقه في مواجهة صوت الآخر**»[1]، الذي بدوره يستدعي نقلة نوعيّة مغايرة للمنظومة الإبداعيّة.

ومنه لا يمكننا الحديث في رواية **هاجر قويدري** عن تمثيل سرديّة الأحداث للذّات والآخر دون الحديث عن الرّواة السّبعة باعتبارهم محرّكي الفعل السّردي في العمل الإبداعي، وخاصّة أنّ الرّاوي المتعدّد أصبح تشكيلة فنيّة تحتل مساحات واسعة في الدّراسات النّقديّة المعاصرة التي أولته اهتماما معتبرا لما يحمله من دلالات مكثّفة تحتاج إلى تحليل دقيق.

يحمل الرّواة السّبعة في رواية **(الرّايس)** وجهات نظر مختلفة تجمع بينهما البنيّة السّرديّة التي حدّدت فضاء بطولي مشترك هو الرّايس حميدو، وزمان ومكان معيّنين هما العهد العثماني وبالضّبط أيّام الأسطول البحري الجزائري في القرنين **(17) و(18)** وبداية القرن **(19)** من **1791 إلى 1815**، وإيالة الجزائر المكان الأدبي / الرّوائي الذي تدور فيه الأحداث والذي ارتبط بلحظة زمنيّة مفصليّة، فالزّمان يمثّل عالم المتغيّرات، والمكان يمثّل البيئة الفضائيّة للأصوات، في حين الفضاء البطولي يمثّل صوت الوعي الجمعي المستقبل للمواجهة والتّغيير والرّافض في الوقت ذاته لعلو الصوّت الواحد المهيمن. وقعت أحداث هذه التّشكيلة السّرديّة في حقبة تاريخية محدّدة طال عليها الأمد، ومكان محدّد هو البحر، حاولت من خلالهما الرّوائيّة الكشف عن عمق الهوّة الثّقافيّة والحضاريّة وحتّى الخلل في البناء الاجتماعي، وقد خلقت هذه الأصوات المتعدّدة التي توفرّ عليها النّص الرّوائي «**نوعا من التّناغم بين الأصوات المتباينة لتشكّل نصّا متماسكا كالنّسيج البوليفوني في الموسيقى**»[2]، وجاءت أيضا تعبيرا عن صورة الإنسان، وتصويرا لتنوّع الحياة، وتعبيرا عن تعقّد المعاناة البشريّة.

---

[1] مريم جبر فريحات، البوليفونيّة في الرواية العربيّة ودراسات أخرى، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، (د.ط)، 2013 ص11.

[2] بعلي حفناوي، تمثّلات الممنوع والمقموع (في الرّواية العربيّة المعاصرة)، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتوزيع، عمان الأردن، (د.ط)، 2015، ص309.

كما توحي هذه البّنية السّرديّة بضياع الإنسانيّة في حاضر غلبت عليه التّناقضات بسبب الصّراعات الواقعة بين الذّات المتأصّلة والآخر المغترب، ولم تجعل **هاجر قويدري** من روايتها **«حزمة من الأدوات الجافة، وإنّما شريحة حيّة من الواقع المعيش بصراعاته وجدله وتناغمه وتصبح الرّواية – من خلال وجهات النّظر المتعدّدة – مثل ((جوقة)) يعزف كلّ فرد منها بآلة خاصّة. لكن الجميع يصدرون سنفونيّة متناغمة. فهي إذن ((تعدّديّة)) تؤدّي إلى قدر من تعادل النّفوذ الفنّي في عرض وجهات النّظر، بحيث تعكس الرّواية بانوراما شاملة لموثّق إنسانيّ مركّب ومتنوّع الاتّجاهات، لأنّ تعدّد الأصوات في الرّواية يفترض الكثير من الأصوات الكاملة القيمة في عمل أدبي واحد»**[1]، وهو ما ينقل التّجربة الرّوائيّة من بنية فنيّة تقليديّة تهتم بالتّسلسل المنطقي للأحداث مع بعض من الاستباق والاسترجاع المنتظم، إلى التّفكيك والتّشظي في تشكيلة البنية الرّوائيّة، وهو ما سنحاول أن نبيّنه في الجدول الآتي من خلال استخلاص أهم أحداث الرّواية وخاصّة تلك المرتبطة بالرّايس حميدو:

التواريخ	الأحداث
1791	– تحقيق حلم حميدو بأن يصبح بحّارا مشهورا. – محاصرة الإسبان للمرسى الكبير في وهران.
1792	– وفاة **(علي الخياط)** والد حميدو.
1793	– انتقال الحكم إلى الداي "**حسن باشا**".
1795	– طرد حميدو للسّفن البرتغاليّة من سواحل جنوة.
1799	– تولي "**مصطفى باشا**" الحكم. – نقض الفرنسين لمعاهدة الصّلح.
1802	– حصول حميدو على أكبر سفينة حربيّة برتغالية فيها غنائم كثيرة.
1805	– انتشار العصيان بين الأهالي واغتيال "**مصطفى باشا**".
1807	– ارتقاء حميدو إلى أميرال بحر في عهد "**أحمد باشا**".

[1] طه وادي، الرّواية السّياسيّة، الشركة المصرية العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهر، ط1، 2003، ص 178.

	- تأزم أمور الإيالة.
1808	- محاولة ترك حميدو البحر، ويعود إليه بعد أربعة أشهر.
1815	- مقتل حميدو على أيدي الأمريكان الذين غدروا به.

الجدول رقم 05: أهم التّواريخ والأحداث المهمّة في حياة الرّايس حميدو.

يتبيّن من خلال الجدول كيفيّة اشتغال **قويدري** على البنية الحداثيّة، وإعطائها للنّص طابع الحركيّة، وقراءتها للأحداث التّاريخيّة بدءا بـ: محاصرة الإسبان للمرسى الكبير في وهران واعتلاء الرّايس حميدو الأمواج سنة **1791** إلى مقتله على أيدي الأمريكان سنة **1815** وأيضا استحضارها لـ: زمن الاسترقاق والعبيد، زمن الجهاد والقرصنة، زمن الدّايات وريّاس البحر سيطرة الجزائر على البحر الأبيض المتوسّط، انتزاع السّلطة من الجزائر على البحر الأبيض المتوسط.

نسجت الرّوائيّة ضمن الأحداث التّاريخيّة التي ركّزت فيها على تمجيد بطولات شخصيّة **الرّايس حميدو** عدّة قصص بعيدة وقريبة عن التّاريخ في آن، كان فيها لكلّ راو رؤيته الخاصّة في نسج حكايته بعيدا عن رؤية الرّوائيّة، فـ: «**تعدّد الرّواة في القصّة الواحدة يعمل على إبراز الجوانب المختلفة للحقيقة، ويكسر حدّة السّلطة المطلقة التي يحتكرها الرّاوي المفرد المهيمن على القص**»[1]، فقد منحت **هاجر قويدري** الحريّة للرّواة كي يحكوا ما شهدته أعينهم وينطقوا بألسنتهم دون فرض سلطتها باعتبارها مالكة النّص.

بحتفي **باختين** بالرّواية البوليفونيّة كونها تمنح كلّ الشّخصيّات الحق في التّعبير، وتحتّل حيّزا في الملفوظ النّصي دون الامتثال لسلطة الكاتب، ويقول في هذا المعنى: «**مؤلّف الرّواية المتعدّدة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنّما في أن يتوسّع إلى أقصى حدّ أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي [...] وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساويّة له في الحقوق**»[2]. تجعل الرّواية الحواريّة، على حدّ

[1] عبد الرّحمن الكردي، الرّاوي والنّص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص140.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص97.

تعبير **باختين** من شخصيّاتها المتحدّثة الرّئيسة عمّا تقوم به، وتجعل من الكاتب مجرّد ناقل للأحداث وفق لغة سرديّة معيّنة «**ذات طابع حواري على نطاق واسع وبين جميع عناصر البنية الرّوائيّة توجد دائما علاقات حواريّة أي أنّ هذه العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي**»[1].

فطبيعة العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقيّ في رواية **(الرّايس)** تختلف عمّا شهدناه في الرّوايات النّسائيّة الجزائريّة السّابقة، حيث نلقى في هذه الرّواية «**جسر التّواصل بين المرسل والمتلقي من خلال نمط التّواصل المعرفيّ الذي يعتبر بمثابة الجسر الذي يمكننا العبور منه للنّمط التّواصلي الآخر (التّعبيري) وهو نمط يتجاوز تمرير معرفة للمتلقي يعتقد في حقيقتها بل يصبح التّواصل هنا فعلا تمثيليّا له قصديّة ذاتيّة معيّنة، تهدف إلى التّأثير في المتلقّي واستمالته**»[2]. فالمرسل على حدّ تعبير **هابرماس** يعبّر عن حالة وعي معيّنة، «**يعبّر عن اعتقاد عندما يتعلّق الأمر بإخبار، ويعبّر عن رغبات عندما يتعلّق الأمر بالتماس، وعن مقاصد عندما يتعلّق الأمر بإتقان، ولهذا فصدق الفعل يصبح موقع تساؤل هنا**»[3]، حيث لا يتمّ تحقّقه إلاّ من خلال متلقّي نموذجي يملك حاسّة الإبداع يعيد من خلالها إنتاج النّص عبر القراءة الواعيّة التي تخضع لسيّاق مغاير ثقافيّا واجتماعيّا وفكريّا وسيّاسيّا.

كتبت الرّوائيّة **هاجر قويدي** رواية **(الرّايس)** بقلم ينبش في الماضي، ليثير أزمة الحاضر فهي رواية «**تميّز بين ما "انتهى" داخل الماضي، وبين الأسئلة القادرة على الاستمرار في الحاضر، أيّ أسئلة العقل النّاقد، والإحساس الطّامح إلى توازن بين الإيمان والعقل بين الطّبيعة والفكرة**»[4]، جاء الزّمن فيها في حالة توتّر واضطراب بين الهدم والبناء، والشّك واليقين لأنّ الحقيقة المطلقة التي كان يبحث عنها المبدع في الزّمن الماضي لم يعد لها وجودا في يومنا

---

[1] ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ص59.

[2] سعيد جبّار، من السّرديّة إلى التّخيليّة (بحث في بعض الأنساق الدّلاليّة في السّرد العربي)، دار الأمان، الرّباط منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2013، ص94.

[3] المرجع نفسه، ص،ن.

[4] محمد برادة، الذّات في السّرد الروائي (قراءة في 40 رواية – معالم نقدية)، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص144.

هذا، حيث «**يصبح زمن الكتابة الخاص مختلطا بالسّياسة المتشظي، وزمن النّظام العالمي الجديد، حيث العولمة وجه آخر للهيمنة[...]، ليصبح الزّمن زمنا روائيّا عن جدارة، ولتصبح الثّقافة والرّواية هي الفعل المضاد القادر على استيعاب كل الشّحونات والانقسامات وألوان القمع وفعل التّشرذم العربي القديم والجديد**»[1]، فالزّمن الحاضر هو زمن الأسئلة والبحث المستمرّ عن كلّ ما هو مسكوت عنه، وبهذا تكون ثنائيّة الماضي الحاضر إحدى الثّنائيّات المهمّة التي تضفي ديناميّة خاصّة على السّرد.

ويكون للفضاء المكاني بدوره هو الآخر مساحة مهمّة يشتغل عليها الرّواة حتّى يحدّدوا وجودهم المكاني في النّص، باعتباره محدّد هويتهم، لأنّ المكان يعتبر «**العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرّواية بعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الرّوائية في العمق، والمكان يلد السّرد قبل أن تلده الأحداث الرّوائيّة**»[2].

فالمكان الذي جرت فيه الأحداث في رواية **(الرّايس)** وكان محورها الأسطول البحري الجزائري، الذي تكفّل بضمان الأمن في سواحل الجزائر، وكذا الإغارة على السّفن الأجنبيّة من أجل كسب الغنائم، التي كانت تشكّل مصدر الرّؤساء لخزينة الدّولة آنذاك، غير أنّ مهمّة الأسطول البحريّ الجزائريّ تعدّت القرصنة وحراسة السّاحل بل كان من مهمّاته أيضاً القضاء على الثّورات وحركة التّمرّد التي تنشأ هنا وهناك ضمن حدود الإمبراطوريّة.

لا يعكس التّذبذب والشّتات الذي شهدته الشّخصيّات والأزمنة والأمكنة في الرّواية، سوى ذلك الصّراع القائم بين الذّات الإنسانيّة المستلبة، والعالم الذي حوّل الزّمن إلى أيّام مظلمة سوداء والمكان إلى فضاء للصّراع، والشّخصيّات إلى هياكل ميّتة فقدت الإحساس والمشاعر نتيجة كثرة ما اعتراها من فساد وظلم.

---

[1] فوزيّة رشيد، "الحلم والكابوس: الرّواية والتّشظي"، مجلة فصول، مج17، ع1، 1998، ص204.

[2] ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986، ص5.

يقوم البناء السّردي في رواية **(الرّايس)** على **شخصيّات غير منجزة**، وهي الشّخصيّات التي يقول عنها **ميخائيل باختين** أنّها «**تعيش حالة اللاّإنجاز واللاّاكتمال واللاّحزم داخل المسار السّردي الرّوائي، ويعني هذا أنّ الشّخصيّة غير المنجزة هي تلك الشّخصيّة القلقة التي تعيش المعاناة، وتواجه تعقّد الحياة وهي كذلك شخصيّة غير مستقرّة، تلك الشّخصيّة التي تعاني داخليّا، وتعيش فضاء العتبة أو فضاء الأزمات والمواقف والأفكار**»[1]، وهو التّوتر نفسه الذي تعيشه الشّخصيّات السّاردة في الرّواية، حيث عرفت حياة كلّ راو من الرّواة الذين تبنّوا الحكي في النّص الرّوائي العديد من الصّراعات والتّناقضات السّائدة في محيطها ومجتمعها.

لا يتكلّم الرّاوي فقط عن الأمور التي تتعلّق به أي «**ليس مجرد كلمة حول نفسه هو بالذّات، وحول الوسط الذي يحيط به مباشرة، بل هو بالإضافة إلى ذلك كلمة حول العالم: إنّه ليس ممارسا للوعي فحسب، بل هو صاحب مذهب إيديولوجي**»[2]، فالرّواية المتعدّدة الأصوات **(البوليفونية)** هي التي تتميّز بالطّابع الأيديولوجي، والآراء الفكريّة المتعارضة التي تجعل من الشّخصيّات السّردية رموزا وأقنعة ورؤى للعالم، تختلف من راو إلى آخر كلّ حسب اتّجاهاته الفكريّة وقناعاته الأيديولوجيّة.

فتصبح الشّخصيّات والأزمنة والأمكنة التي يعيش معها وفيها البطل **الرّايس حميدو** تعكس وضعا اجتماعيّا، وثقافيّا، واقتصاديّا، وسياسيّا، يتميّز بالقلق، والتّوتر، والعدوانيّة، التي تعصف بالإنسان المقهور داخل مجتمع محبط، وتشكّل موقفه الأيديولوجي من العالم، وتحدّد مصيره في ضوء مصائر الآخرين الذين يعيشون معه في العالم نفسه المحيط به.

فهذا التّعدّد «**مبني على فكر حضاري، هو احترام الرّأي الآخر وتركه يمارس وجوده ويعني أيضا عدم فرض الرّأي على الآخر، فالرّوائي يدرج في نصّه الآراء المختلفة**

---

[1] جميل حمداوي، "الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات"، 2012/3/8 http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/، 19/ 2/ 2018، 19:27 سا.

[2] ميخائيل باختين، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1986، ص111.

وإن كانت متناقضة ولا يبدي رأيه ولا يفرضه على القارئ»[1]، ومنه نجد صعوبة كبيرة في معرفة موقف الكاتب وأيديولوجيّته.

3/ الذّات السّاردة وتناوب الحكي:

سنتحدّث في هذا العنصر عن علاقة الرّواة السّبعة بالمادّة السّرديّة التي أخذ فيها كلّ راو مساحة معتبرة يسرد فيها كلّ ما يتعلّق به كذات ساردة للمنجز الحكائي، وعلاقته مع الآخرين إضافة إلى العلاقة التي تربطه بالبطل **(الرّايس حميدو)**، والظّروف التّاريخيّة التي عاش فيها، ما يخلق بنيّة سرديّة ذات مسارات جديدة تعتمد على تناوب الحكي بين الرّواة "**علي طاطار – بفاريتو، مريم، وكيل الحرج سيد علي، وكيل الحرج مصدق، تالار، يحيى مديلي، جون جاكسون**"، الذين يحكون عن الرّايس حميدو الشّخصيّة البطلة في الرّواية، باعتباره اسما يتداوله الحكي، وبوصفه القرصان الغائب في فعل السّرد والحاضر في القصّة، وبوصفه أيضا ممثّلا للصّراع الدّائم والمستمر والمتعاقب عبر الأزمنة حول السّلطة.

نسجت الرّوائيّة نصّها الإبداعي وفق مجموعة من الأحاديث بدل الفصول، حيث لا يتعدّى المقطع الواحد في أحسن الأحوال العشر صفحات، وقد جاءت الرّواية في **34** مقطع حديث موزّع على سبعة روّاة، على الشّكل الآتي:

الرّواة	الأحاديث	المقاطع
بفاريتو – علي طاطار	– ابن الخفّة. – التّعازي. – مرّ البحر. – العودة إلى البحر. – السكينة. – البرتغيزة.	**10**

[1] منيرة شرقي، "المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين"، مجلة جيل للدّراسات الأدبية والفكرية، ص92.

	– رسائل ليندا. – الداي أحمد باشا. – الدّاي علي خوجة الغسال. – المنحوس.	
مريم	– مريم الصغيرة. – الحمّى. – جهاز العروس. – المنزل الجديد. – تالية. – الزّواج. – عروس البحر.	**7**
يحيى مديلي	– خضرة صيدا. – لالاّ نوريّة الرّاشباطيّة. – الدّاي مصطفى باشا. – الكافر إقزيرا. – الزّهر والقمر. – اسكندرونة.	**6**
مصدّق	– عزاء سيد علي. – العفو على حميدو. – بيت سيد علي. – الفرار.	**4**
جون جاكسون	– تالار.	**3**

	- الحرب. - سام ابن تالار.	
سيد علي	- اللّصوص. - قطعة جليد.	**2**
تالار	- حبيبتي سيتا. - زهراب.	**2**
حديث البحر		**المجموع**
		34

الجدول رقم06: مجموعة الأحاديث التي قامت عليهما البنيّة السّرديّة للرّواية.

يعدّ **بفاريتو** حسابياً هو راوي الرّواة، وإذا عمدنا إلى جمع المقاطع الخاصّة بكلّ راوٍ سنجد بأنّ الرّواية تشتمل فقط على سبعة أحاديث، جاءت متسلسلة تسلسلاً منطقياً دون أن تربطهم حبكة واحدة تجمعهم، لهذا يمكن أن نقول بأنّ لجوء الكاتبة إلى تقنيّة المقاطع المتواترة، بدل الفصول المترابطة كان لافتا للانتباه، وإذا ما أردنا استخلاص جملة الأحداث التي تدور حولها أحاديث الرّواة، نجد:

- **بفاريتو – علي طاطار / بين زمن الشّك واليقين:**

يعدّ **بفاريتو** أوّل متحدّث وهو يشكّل عصب هذه الرّواية، لأخذه أكبر مساحة في السّرد حيث تحدّث عن نفسه وذكر أنّه مسيحي من درمنجيلر تم نقله إلى الجزائر مع 50 شقيّا آخرين من أجل الجهاد في قضيّة لا تعنيه لا من قريب ولا من بعيد، يقول: «**لم أعد أرى اليابسة ولا جبال درمنجيلر الخضراء، انزويت إلى ركن مهمل على ظهر السّفينة، وحاولت خطف غفوة لا شيء يجعلني أهدأ غير غفوة عميقة، ما دمت قد ضيّعت كلّ شيء، في طريقي إلى بلاد عثمانيّة لا أعرف فيها أحدا**»[1]، بدأ يحسّ بالضّيق كلّما ابتعدت السّفينة، وبدأ البحر يخنقه

[1] هاجر قويدري، الرّايس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2015، ص08.

فهو لم يسبق له أن ترك مدينته إلاّ مرّة واحدة عندما ماتت والدته وحاول الهروب من حزنه إلى جنوة.

ويقول في ذلك وهو متذمّر من هذا القدر اللّعين الذي حوّله من إنسان حرّ إلى خادم للعثمانيّين، «**فقدان لاذع، وربّما بحرقة أكثر هذه المرّة، إنّه فقدان مرفوق بدوّار البحر.**

كان لا بدّ أن أكون أكثر حيطة، وأمنع ذلك المغفل خادم العثمانيّين من كتابة اسمي مع كلّ هؤلاء الأشقياء. وفقت بصعوبة بالغة، لا بدّ أن أمشي حتّى أتعوّد على هواء عرض البحر، شعرت بأنّني أستنشق مصيرا قاسيّا»[1]، بقيّ يتجرّع ألم الفراق والحزن والأسى والشّوق إلى الوطن والحبيبة ليندا، إلى مهنة السّرقة التي كان يحترفها، إلى غاية وصوله إلى الجزائر ويستقبله وكيل الحرج السّيد علي بضربة قاضيّة عندما وجده يحاول نسخ خريطة حربيّة، ويرسله بعد ذلك إلى ميناء أرزيو من أجل أن يحارب مع الأشقياء الإسبان ويطردونهم من وهران والمرسى الكبير. ويلتقي **بفاريتو** هناك مع الرّايس حميدو أحد البحّارة المشهورين الذي أستهزأ به أوّل مرّة لما رآه من ضعف في جسده، والضّربات المميتة التي خلّفها وكيل الحرج السّيد عليّ على جسمه لكن فيما بعد يصبحا صديقين، ويصبح بفاريتو أحد رجال سفينة حميدو الأوفياء.

وينتقل بعدها **بفاريتو** إلى الحديث عن حميدو بطل الرّواية المجهول، حين يمدحه ويؤكّد على مكانته العاليّة بين الجميع، يقول: «**أعرف لماذا يكنّ الجميع هذه المودّة لحميدو رغم صغر سنّه، إنّه في مثل عمري، بالكاد على عتبة العشرين، كيف كسب كلّ هذه الشّعبيّة؟ لا شكّ أنّ حياته هنا قبل أن ينتقل إلى أرزيو كانت مدعاة للتّقدير**»[2]، كما يذكر بطولاته ومسيرته البحريّة التي حفل فيها بالكثير من الانتصارات، كحصوله على أكبر سفينة برتغاليّة، تسجّل على أنّها أكبر غنيمة في دفتر الغنائم، تركها لنفسه، يقول بفاريتو: «**لقد فقدنا تسعة بحارة في هذه المعركة لكنّنا عدنا بأكبر غنيمة عرفها دفتر الغنائم، قرابة ثلاثمائة أسير، و44 مدفعا والكثير**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص09.

[2] المصدر نفسه، ص42.

من الذّخيرة الحربيّة»[1]، وأسماها حميدو البرتغيزة، وبقيّ على هذا الحال يحقّق انتصارا بعد انتصار حتى ذلك اليوم الذي قتل غدرا من طرف الأمريكان.

لينتقل بنا في بعض ثنايا حديثه إلى الكلام عن خطيبة حميدو مريم التي تركها معلّقة فيحتار **بفاريتو** من تصرّفات حميدو معها، ويقول: «**سألت حميدو ذلك اليوم بكلّ عفويّة كانت ليندا تحرق أفكاري وكنت محتارا لوضع حميدو الذي يبتعد عن حبّه وهو أمامه. ربّما كنت أنا مجبرا على هذا الضّياع، لكن هو يحترف الغيّاب ويؤجّل موعد حبّه»**[2].

ويعود **بفاريتو** بعدها إلى الحديث عن نفسه، وكيف غيّر اسمه إلى علي طاطار وكيف عاش حياة المدّ والجزر بين حياته الجديدة في الجزائر، وشوقه إلى حياته السّابقة في درمنجيلر، يقول: «– – **كنت لصّا لا دين لي.**»[3]، كان يعيش حياة هادئة مع ليندا ومع مدينته يجب أن يعود لحياته في درمجيلر، لكن بعد ذهابه لم يجد أيّ أثر للذّات في درمنجيلر ولم يحسّ بانتمائه، وعاد إلى الجزائر لينتهي به الأمر مستسلما للأمر الواقع باقيّا فيها، بعد انسلاخه عن هويّته الأصليّة.

– مريم خطيبة حميدو / بين الشّوق والفراق وأمل التّحقّق:

ثم يتم تمرير الحديث إلى **مريم** خطيبة حميدو التي كان كلّ كلامها عن عشقها له، تقول: «**لم أر حميدو... فتّشت عنه في كامل الغرف، رغم نظرات أمي المتواعدة واصلت بحثي عنه في كلّ مكان... دار الضّياف، دار العولة، المنزّه، وعندما لم أجد له أثرا جلست عند عتبة البيت أنتظره**»[4]، يعبّر هذا المشهد السّردي عن مدى لهفة مريم لرؤيّة حميدو الذي يتعمّد الغيّاب كما يتعمّد تجاهلها، وكانت دائما تنتظر قدومه، حتّى أنّها يوم وفاة والده فرحت فرحا شديدا، تقول في ذلك: «**كنت أنتظر أمرا كهذا منذ وقت طويل، حتّى أتمكّن من إرساء**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص133.

[2] المصدر نفسه، ص108.

[3] المصدر نفسه، ص106.

[4] المصدر نفسه، ص21.

سفينته في ميناء شوقي، لقد توفيّ فجر اليوم والد حميدو الحاج عليّ، وأنا مشتاقة جدّا إلى عيون حميدو. [...] أريد فقط أن تصل لحظة الحسم الحقيقيّة، وهيّ أن يلحق حميدو بالعزاء»[1]، لكن حميدو لم يأت، هكذا كانت مراسيم العزاء في قلبها الذي انفطر وكره الانتظار وعلى الرّغم من كلّ الأذى الذي لحق بها من طرف مليّة التي تنعتها بالعانس، وأخيها مخلوف الذي كان في كلّ مرّة يضربها ويقذفها بكلام جارح، إلاّ أنّها ظلّت صابرة، تنتظر عودة البحّار من رحلته الطّويلة عبر الأمواج والغارات.

تسرد مريم صبرها الذي تجاوز صبر أيّوب، وحلمها بفارس أحلامها الذي سيأتي يوما ويخطفها تحت أنظار الجميع ويذهب بها بعيدا ليعيشا بسلام، وتصف حياتها في بيت أهلها الذين حوّلوها إلى خادمة، تلبيّ مطالب الجميع لتنال رضاهم، تقول باكيّة ألمها الذي اشترك في صنعه الجميع: «**مرّت سنوات راكدة وزّعتها بين خدمة زوجات إخوتي وتحضير جهاز عرسي والاطمئنان بين يوم وآخر على عمتي زوينة والدة حميدو.**»[2].

هكذا أفنت مريم حياتها بين أحضان الأمل، فأعطتها العمّة زوينة وعدا بأنّها ستذهب إلى الميناء وتنتظر حميدو حتّى عودته، وسوف تحضره وتجبره على أن يعقد قرانه عليها[3]، والألم من طول الانتظار، وسوء معاملة الأهل، تقول: «**شربني الانتظار من الظّل إلى الظّل، ولم تذهب العمّة زوينة إلى الميناء، ولم تبحث عن حميدو لأجلي، لأجل القطران الأسود الذي يلطّخ عمري لم تذهب، لم أتعشّى وذهبت إلى النّوم في سريري الأصفر النّحاسي، خبّأت رأسي بداخل اللّحاف المطرز وبدأت في اغتصاب الكحل باكرا حتّى وجدته أمام السّرير.**

لا يوجد عندنا بنات يتزوجنّ بمفردهنّ، قولي لابنك أن يأتي ويأخذها من بيت الرّجال. شدّني مخلوف من شعري ولم يمهلني حتّى لباس الحايك والعجار، لقد جعلني أخرج بلا حايك وسط نوبة غضبه»[4]. بقيّت مريم على هذا الحال بين التّرقّب واليأس، لكن حميدو

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص31.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص61.

[4] المصدر نفسه، ص63.

ما زال في عرض البحر لم ترقه اليابسة، ولا أشعل فيه فتيل الحب الشّوق إلى مريم، حتّى يعود ليرتشف بعضا من حبّها «**مرّت أيّام باهتة، زارني فيها المرض والسّأم الطّويل، لم أكن أقوم بشيء غير الانتظار، حتّى بدوت وكأنّني أنطفئ من فرط صحو الانتظار بداخلي وحميدو لا يأتي**»[1].

وجاء اليوم الذي فقد فيه الصّبر عزمه وقوّته، تقرّ مريم: «**وصلت إلى آخر الصّبر وآخر الحبّ معه، وأعتقد أنّه بدأ يصيبني بالقهر الذي يتشكّل أحيانا في صورة الكره، نعم كرهت وسامته، كرهت عيونه البحريّة، وكرهت أيضا أحلامي الطّاعنة في التّكرار، يا تالية إنّ كلّ شيء يبدأ منّي ويعود إليّ، كلّ الرّغبات التي كانت مشعّة في وقت ما، صرت أمسك بعنقها وأخنقها في حقد كبير**»[2]. كان الزّمن كافيّا ليداوي الجراح ويرسو بمريم في قاع البحر داخل سفينة البرتغيزة، لتعيش حبّها مدّة خمسة أيّام مع حميدو، وتعود إلى البيت بعدها لتنتهي قصّة الحب بينهما، بنهاية حميدو في البحر ولم تبق سوى الذّاكرة لتحتفظ باسمه وعشقه للبحر.

- **خوجة الغنائم يحيى مديلي / الآخر المغترب دينيّا:**

يتولّى **يحيى مديلي** الحكي وهو خوجة الغنائم في ميناء الجزائر، يقوم بجمع الغنائم وبيعها وإعطاء أصحاب الغنائم نصيبهم منها، كما يعمل على كتابة رسائل مسؤولي الميناء وعمّاله وإرسالها إلى أهلهم وأقاربهم، وذات يوم اكتشف الرّسالة المشفّرة التي أراد أن يبعثها وكيل الحرج السّيد عليّ إلى أخيه سعدون، يفشي سرّ فيها مكان إخفائه لثروته التي لم يجدها بعد سلسلة من البحث المتكرّر.

وينتقل بالحكي إلى عائلته، وكيف كانت أمّه متسلّطة عليه، وتفضّل زوج أخته الجوهر عليه وتسمّيه رجل الدّار، ويصبح هو كرسيّ الدّار، بعدها ذكر كيف ارتقى إلى منصب البشاكاتب يصادق على ما يريد ويرفض ما لا يريد، كما كان يعلم الدّايات بالأخبار السريّة التي يكتبها في الرّسائل المهمّة التي تعود بالنّفع على الإيّالة.

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص144.

ثم يهتمّ بحياته الخاصّة حين أعلن الحب على الضّاوية المرأة المسلمة، وتتذمّر عائلته منه، ليترك فيما بعد كلّ شيء من أجلها، ويغيّر اسمه إلى حمدان ويصبح مسلما. وانقلبت الأوضاع في العمل، وقامت الحرب، وبدأ الدّاي علي خوجة الغسّال يفقد السّيطرة على الإيالة وفكّر يحي في الهروب مع زوجته بمساعدة من حميدو الذي كان سابقا يتجسّس عليه، ويكتشف أنّ ثروة السّيد علي التي بحث عنها طويلا، موجودة مع مصدّق الذي هرّبه حميدو هو الآخر من أيدي الطّاغيّة.

- **وكيل الحرج مصدّق والكنز المفقود:**

وتمرّ بنا سلسلة الحكي إلى وكيل الحرج **مصدّق** الذي بدأ الحديث بعزاء صديقه ووكيل الحرج السّابق السّيد عليّ، الذي بكى عليه بحرقة، قال وأنا أقوم بمراسيم العزاء للسّيد عليّ «**أنا أقوم بعزاء نفسي، لقد كان السّيد عليّ يتفقّدني من حين لآخر، يذكّرني بأنّنا هنا في زنزانة كبيرة اسمها إيالة الجزائر**»[1]، فعلى الرّغم من احتلاله منصبا عاليّا في الإيالة، فهو يعلم جيّدا أنّ هذا المنصب لن يتركه يعيش بسلام، وإنّما سيعود عليه بالمتاعب والمشاكل.

يحكي تذمّره من حميدو، يقول: «**لطالما كنت إلى جانب السّيد علي ولا يعجبني البتة تهور حميدو [...] كما أنّ أمرا كهذا لم يحدث من قبل على الإطلاق، إذ أنّ حميدو قبائليّ من مدينة يسّر السّاحليّة، ولا ينتمي إلى العثمانيّين**»[2]، فمصّدق لا يطيق حميدو لأنّه يفرح بأيّ مكروه يصيب السّيد عليّ، وحميدو يكره السّيد عليّ بسبب الظّلم الكثير الذي مارسه عليه، وهو صاحب سلطة، حين حاول الرّايس تشبلي مع عدد من ريّاس البحر والقبودان ولميان البحر، أن يجعلوا من حميدو رئيسا عليهم، ليردّ السّيد عليّ عليهم قائلا:

«- **لم يبق إلاّ الدّزيري وليد العطّاي الدّزيري يصبح رايسا علينا. قفز حميدو فوقه وجعله أرضا؛ [...] وعلى الرّغم من أنّ الجميع حاول إيقاف هذه الهمجيّة؛ إلاّ أنّ نصيب وكيل الحرج**

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص53.

[2] المصدر نفسه، ص57.

السيّد عليّ وصله كاملا، فصار يسبح في دمائه ولا يقوى على الحديث»[1]، ولم يفارق هذا الحقد السيّد عليّ حتّى موته، وقد ذكّرت هذه التّعازي مصدّق بماضيه مع الدّاي حسن باشا وابنه خيّر الدّين الذي ربّاه بين ذراعيّه.

ثم ينتقل بنا مصدّق إلى مغامرات حميدو والسّنبك الذي حطّمه، والذي بسببه كاد يعدم لكن اكتشفت الحقيقة في أوانها، وأنّه لم يحطّم السّنيك عمدا كما زعم عليه فتّم العفو عنه، عندما أرسل برسالة إلى الدّاي حسن باشا، يقول فيها: «**إلى حضرة الدّاي حسن باشا.**

وإلى ولده المصون خيّر الدّين.

أرسل لكم مع التّاجر القادم من طنجة فدية الرّجال الأربعة الذين هم في ذمتي، وأطلب منكم العفو. لو أنّكم قمتم بمعاينة مرسى وهران ستعرفون أنّني كنت على صواب ولم أفعل ذلك عمدا على الإطلاق، فأنا خادمكم الذي لا يعصي لكم أمرا، ولو أنّكم غفرتم لي فأحضرت لكم عدد ألواح السّنبك المحكم سفنا وعدد مساميره أسرى، ولن أتفانى في خدمتكم.

خادمكم الأمين حميدو بن علي»[2]، يتمّ القبض مباشرة على السّيد عليّ ويسجن ثم يموت ويموت بعده الدّاي حسن باشا، ليحسّ بعدها مصدّق أنّ حياته وحياة عائلته في خطر، فيقرّر ترك كلّ شيء والذّهاب بعيدا عن هذا الجحيم، يقول: «**كنت أتوق بالرّحيل من هنا فحسب، لم يكن يهمّني شيء آخر.**

أردت أن أهرب بعائلتي إلى حيث يصبحون هم ثروتي، ولم أحزن لا على ذهب ولا على فضّة. ربّما عرفت أنّ حكايتي انتهت هنا قبل موت الدّاي، لكنّني لم أجرأ على ترك حياتي التي بدأتها هنا منذ ثلاثين سنة. كان الدّاي يتقصّدني ويريد أذيّتي، لقد بدا وكأنّه يريد أن ينتقم منّي. فقال لي:

- **لا تزال الإيالة بحاجتك.**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص74 – 75.

- **لكن هذا ليس عدلا، لقد قدّمت لحضرتكم كامل ثروتي حتّى أذهب إلى حال سبيلي.**
- **سأنظر في أمرك لا حقا»**[1].

رفض الدّاي الجديد **مصطفى باشا** انسحاب مصدّق، فأخذ قرار الذّهاب أو الفرار إذا اقتضى الأمر ذلك، لكن الدّاي أمسك به وعذّبه هو وعائلته، يقول: «**بقيت أنا وعائلتي في استراحة الميناء ثلاثة أيّام وهم يعاملوننا معاملة السّجناء، يرسلونا لنا وجبة واحدة في اليوم، ولا نخرج من الغرفة مطلقا، [...] لقد تمادى مصطفى باشا في انتقامه منّي وجاء رسول ليقول لي بكلّ وقاحة:**

- **إنّ مولاي الدّاي يريد أن ترسل له واحدة من بناتك.**

تمنّيت أن أموت قبل هذا الوقت، سقطت على رأسي كل أوجاعي القديمة، لماذا هي ذريتي من البنات فقط؟ وكنت أصرخ كما الكلب المسعور. [...]»[2].

ويظهر الرّايس حميدو لينقذه من مخالب الدّاي، ويذهب به إلى حيث السّلام والأمان: «**فجأة تحرّك الباب، ارتعبت ونهضت مفجوعا.**

- **لا عليك... أنا حميدو لا تخف، [...]**

لقد قام بكسر الباب وأخرجني أنا وعائلتي [...] ركبنا بعد ذلك سفينة حميدو الذي قال لي:

- **ما هي واجهتك؟**
- **اسكندرونة.»**[3].

هكذا هرب مصّدق بمساعدة من حميدو إلى **اسكندرونة**، ولم يبق مكان للجزائر في قلبه كما أعاد النّظر في علاقته بحميدو، يقول: «**تمنّيت لو أنّني عرفته قبل هذا الوقت بكثير لقد أنقذني من جنون محقّق، [...] كنت أريد أن أقول له لو تتاح لي الفرصة سوف أفديك**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص122 – 123.

[2] المصدر نفسه، ص124 – 125.

[3] المصدر نفسه، ص124.

بروحي، ولكن حميدو ليس من أولئك الذين يسمعون الكلام المنمّق. أو يعيرنه طلبا إنّه من صنف الرّجال الذين لا يضيعون الوقت في الكلام»[1].

تسير حبكة رئيسة ثانيّة بالتّوازي مع هذه القصص وغيرها تتعلّق بثروة "**السّيد عليّ**" وكيل الحرج، إذ يقوم بدفن هذه الثّروة تحت جثّة الفتاة سيتا القادمة من صيدا والتي كان مقتلها على يد الدّاي حسن باشا، وفي آخر أيّامه يكتب وصيّة لأخيه يخبره فيها عن الكنز، يقول فيها: «**أخي سعدون.. أوصيك أن تعتني بعد موتي بحديقة بيتنا الخلفيّة، ولتعلم أنّ تحت الموت حياة أخرى، فإذا أنت تأمّلت حياتي بين يديك، تقاسمها مع الخضرة. واطلب من خضرة صيدا أن تسامحني، أحتاج أن تدعو لي كثيراً فذنوبي كثيرة جدّاً ولم يغسلها البحر**»[2]. تقع الرّسالة بيد **يحيى مديلي**، الذي لم يوفّق في العثور على شيء، فقد اشترى حميدو البيت منه، وتتوالى الأحداث والأشخاص الذين يعلمون بسرّ الكنز ويحاولون الحصول عليه.

وبعد هروب **يحيى مديلي** إلى بيت مزيان حين وقع العصيان أخبره بأنّه لا يجب أن يخاف، لأنّه ينام في هذا المنزل على ثروة هائلة سوف يستخرجونها من مخبئها ويتقاسمونها هم الثّلاثة يحي مديلي ومزيان وإقزيرا[3]، ويفشل تخطيط البحث عن الكنز، لأنّ حميدو يكتشف أمرهم، لتأتي النّهاية بمفاجأة تتعلّق بالشّخص الذي آلت إليه الثّروة، وهو **وكيل الحرج مصدّق** الذي انتابه الشّك عندما اشترى **يحيى مديلي** بيت السّيد عليّ الذي هو «**على قدر كبير من الخراب بمبلغ لا يستهان به؟ ما الذي يخفيه؟**

- **لقد قمت بترصّد كلّ حركاتك وتمكّنت من استخراج الصّندوق الذي يحوي على الثّروة كاملة، على الرّغم من كلّ العذاب الذي تكبدته جرّاء استخراج ودفن رفات سيتا ثمّ أرسلت ابنتي الكبرى وزوجها إلى اسكندرونة برفقة الثّروة، وبعد وقت**

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 126.

[2] المصدر نفسه، ص 81.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 155.

جاء هو إلى هنا، وأخذ في تنميّة ثروته في زراعة الكروم والحمضيّات»[1]، ويعيش **مصدّق** هناك في اسكندرونة حياة ترف وبذخ، وترك لـ: **يحيى مديلي** نصيبا من هذه الثّروة التي ساعده على اكتشافها.

- الجاسوس الأمريكي جون جاكسون:

تمرّ بعدها الأحداث سريعا إلى **جون جاكسون** الشّخصيّة التي ظهرت قرابة قيّام الحرب التي خسرت فيها إيالة الجزائر إمبراطوريّتها، وكان جاسوسا لصالح الأمريكان الذين شنّوا حربا على شمال إفريقيا، ويقول في ذلك موضّحا طريقة عمله: «**إنّه عملي وأنا أقوم به منذ سنوات طويلة، منذ تركت الخدمة البحريّة وصرت متقاعدا يبيع القماش في طنجة ويتحدّث العربيّة بطلاقة، كنت أحب شمس هذا الرّكن من العالم وأحبّ أمريكا التي كان لا بدّ من حمايتها**»[2].

ويلتقي في إطار عمله مع **تالار** التي أعجب بها، ويشاء القدر أن تموت على أيدي الانجليز الذين وظّفوها جاسوسة على الأمريكان، حيث يخبرهم طليقها **زهراب** أنّها تخونهم، وتترك له أولادها أمانة عنده، ليهرب بهم إلى أمريكا، خوفا من الموت: «**كان عبورها في حياتي بدافع العمل، لقد التقيتها أربعة أو خمس مرات، ولم أنتبه إلى شيء، لم أعرف أنّ هذه المرأة ستمضي وترحل وتترك لي ثلاث حيوات بالكامل. كانت جميلة ومغرية لكنّها حزينة**»[3]، لم يكن الوقت كاف حتّى يبعث **جون جاكسون** بأوراق حبّه ويستعيد حياة العشّاق، فطعنة الانجليز سبقته لتأخذ روحها:

«مرّ بجانبنا غلام يبيع الورد، ترجاني طويلا في شراء بعض الورد، وافقت من دون تردّد فاستدار إلى جهتها وقدّم إليها باقة كبيرة غطّت يداه التي تسلّلت وطعنتها طعنة مميتة في جهة القلب، تناثرت الورود وفرّ الغلام هاربا، وهوت تالار على صدري وصارت تتمتم.

- أولادي... اعتني بأولادي

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 171.

[2] المصدر نفسه، ص 181.

[3] المصدر نفسه، ص 148.

وصارت تضغط على يدي في رجاء أصابني ببكاء مزمن.[...]

هيّا قل لي أنّك ستعتني بهم وتحملهم بسلام إلى أمريكا...»[1]، لقد نفّذ **جون جاكسون** أمر تالار وطلب من مكتب العلاقات الخارجيّة بنيويورك أن ينصف أولادها، وانتقل معهم بعد ذلك إلى أمريكا، ليعيش معهم هناك بسلام.

بعدها انتقل **جون جاكسون** إلى الحديث عن لقائه بحميدو الذي لم تجمعه به الصّدفة وإنّما خطّط لذلك، قال: «**لم تجمعني الصّدفة بحميدو، بل خطّطت لذلك، عندما ذهبت إلى سنبكه الصّغير وحملت له هديّة من القنصل الأمريكي بطنجة، كان ذلك قبل أربعة عشر سنة أو تزيد عندما كان السّلام مع الجزائر مفعول، [...] بعد ذلك دعوته مرّات عدّة إلى بيتي وصرنا أصدقاء. [...]**

قلت له وهو يستعدّ للصّعود على ظهر فرقاطتة، بعد أن جاء الأسطول كاملا لأخذه.

- **انتبه الأمريكان سيتخلّصون من كل سفن الشّمال الإفريقي»**[2]. أعجب **جون جاكسون** بشخصيّة **حميدو** ما جعله يقرّر ألاّ يغدر به في وشايته للأمريكان عن أخبار الامبراطوريّة حتّى لا يؤذونه، إلى أن ترصّدوه في أحد المرّات حين كان بلا سفنه وأسلحته وقتلوه.

- **وكيل الحرج السيّد عليّ وممارسة الجور:**

وتعود بنا الرّوائيّة إلى شخصيّة **السّيد عليّ** أحد المسؤولين والمكلّفين بسفينة فرقاطة العائدة من جزر قبرص، والذي وجد فيها 11 شقيّا من 50 شقيّا ومن بينهم بفاريتو، الذي نال منه بالضّرب والشّتم وكاد يقتله، ولم يرأف بحاله ليرسله إلى ميناء أرزيو للجهاد، دون أن يراعي جروحه البالغة: «**لا مكان عندي في الميناء للأوغاد، سوف لن ألقى منهم إلاّ الخراب**»[3].

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 150.

[2] المصدر نفسه، ص 182.

[3] المصدر نفسه، ص 28.

قدم السيّد عليّ من مرفأ صيدا ليتعلّم كلّ ما يخصّ البحر والحرب والمدافع، ويصبح بحّارا ماهرا وشجاعا بعد 10 سنوات، ممّا يثير انتباه الدّايات، يقول: «**كنت كما الظّل للرّايس الحاج سلامي، لمدّة تفوق العشر سنوات، تعلّمت منه كلّ ما يخصّ البحر والحروب والمدفعيّة، غنمنا غنائم كثيرة، جمعت الكثير من المال، في النّهاية نلت إعجاب الدّاي**»[1]، هكذا تقلّد منصب وكيل الحرج، يُعتمد عليه في أمور تسيير السّفن، وكان جبّارا متسلّطا على عمّال الميناء، حتّى جاء ذلك اليوم الذي سقطت فيه الأقنعة، وسجن بعد اكتشاف المؤامرات التي كان يحيكها ضدّ حميدو ليموت هناك في السّجن: «**في الحقيقة أنا لا أأبه لشيء، حتّى لما قد يلحق بي، لقد وصلت إلى نقطة النّهاية، لقد شربت الوجع بالكامل وارتويت، كما لا يوجد وراء هذه الزّنزانة من أخاف عليه، لقد دفنتها بالأمس وما عاد هناك أحد يعنيني**»[2].

أتعبته شظايا الذّاكرة وهو يتذكّر حبّه لسيتا التي لحقت به من صيدا إلى الجزائر لتموت هيّ الأخرى لأسباب مجهولة ويندم على تجاهله لها ولحبّها، ويقول في ذلك: «**ربّما لم أندم على شيء مثلما ندمت على أنّني السّبب في مجيئها إلى الدزاير، وعملها في قصر الدّاي محمد بن عثمان، كانت سيتا من أرمينيا، هاجرت مع عائلتها إلى صيدا منذ طفولتها المبكّرة، [...] تعرّفت عليها عندما تعفنّ جرح بمرفقي الأيسر واضطررت للبقاء في بيت أخي في صيدا لأكثر من سنة، كان ذلك قبل قدوم إلى الجزائر.**

لقد اعتنت بجرح مرفقي، وفتحت جرحا آخر أكثر عمقا في قلبي، لكنّني كنت عنيدا ومكابرا، ولا تشفى جروحي إلاّ بملح البحر»[3].

تجاهله لمشاعره ولحبّه، وتجاهله لاعتراف سيتا بحبّها له، جعلها تأتي إلى الجزائر وتقوم بإغاظته، وإقامة علاقة حب وهميّة مع أغا السبايهية، لكن الموت سبق السّيد عليّ للاعتراف بحبّه لها، حين قتلها الدّاي حسن باشا، ويقول وهو يتجرّع الألم ألمين، ألم حبّها، وألم موتها «**شعرت**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] المصدر نفسه، ص 47.

بروحها تسقط على رأسي غيمة عرق جعلني لا أتحرّك من مكاني لساعات»[1]. هكذا انتهت به الذّكريات القاسيّة، كما انتهت حياته في الزّنزانة بعد تلك الرّسالة التي كتبها لأخيه، يخبره فيها بالمكان الذي دفن فيه ثروته وحبيبته سيتا، لكن الرّسالة لم تصله، وبقيت ثروته يتقاسمها مصدّق مع يحيي مديلي، ويعيشا بها أزهى أيّامهما في اسكندرونة.

- تالار بين التّطريز والتّجسّس:

هي التي تعمل في تطريز الثّياب وتغطّي بهذا العمل مهمّتها التّجسّسية التي كلّفت بها في بيوت الشّخصيّات السّياسيّة، وتقول في ذلك: «**أجمع المعلومات من نساء القنصل البريطاني وأخبره بكامل التّفاصيل، وكانوا يدفعون جيدّا، فصار عندي في البيت ثلاث فتيات يعملنا في التّطريز بدلا عنّي، وكنت أتفنّن في ذلك من أجل كسب المزيد من الزبونات والمزيد من المعلومات، كما أنّني أصبحت ميسورة الحال»**[2].

وتكون بهذا الشّكل تالار هي الأخرى إحدى الشّخصيّات التي أدّت دورا مهمّا في الرّواية فهيّ خياطة ماهرة، تعيش مع أسرتها البسيطة، وكان زوجها طمّاعا يبحث عن المال بكلّ الوسائل الأمر الذي جعل العلاقة بينهما تسوء لتصل إلى الطّلاق، تقول: « **لم يحمد زهراب ربّه، وراح يشدّ الحبل من الجهتين، تارة مع الانجليز وتارة أخرى مع الأمريكان، بل وكان على علاقة بإحدى بنات التّطريز اللّواتي كنّ يشتغلن في بيتي. [...] لقد أصبح زهراب من بعدي كما اللّص، يهرب من مكان لمكان، وفي نهاية الحكاية سرق كلّ أموالي ورحل إلى بريطانيا»**[3]، وتعيش مع أطفالها في سعادة وهناء، لكن السّاسة الذين كانت تعمل لصالحهم لم يتركوها في حال سبيلها ففي كلّ مرّة يطالبونها بالمزيد، وفي آخر مرّة حين قرّرت الرحيل إلى أمريكا أرسلوا لها رسالة تقرأها وتستاء منها، حيث يكلّفونها بمهمّة أخيرة: «**ظننت أنّ هذه الحكاية قد انتهت، كما أنّهم وعدوني بحياة جديدة في أمريكا برفقة أبنائي، مقابل كلّ المتاعب والمخاطر التي تعرّضت لها في صيدا**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 46.

[2] المصدر نفسه، ص 104.

[3] المصدر نفسه، ص 105.

وبيروت واسطنبول من أجلهم، لقد خارت قواي، وما عدت أتحمّل أكثر»[1]. لعنت ذلك اليوم الذي قبلت العمل جسوسة لصالح السّاسة، وعرفت حياة الخوف والخزي، لتقرّر بعدها التّخلّي عن هذه الحياة البائسة والفرار مع أختها سيتا إلى أمريكا، فضاعت أختها في بحر الجزائر الذي غدر بها في أحد الأيّام، وتأتي تالار تبحث عنها، وتكتشف أنّها قتلت لتعود خاويّة اليدين متّجهة إلى أمريكا، وتلقى تالار هي الأخرى حتفها في مهمّتها الأخيرة.

تتّخذ **هاجر قويدري** من السّرد التّاريخي العمود الفقري في روايتها **(نورس باشا) و(الرّايس)** وتختار لهما شخصيّتين سيّاسيّتين تنتميّان إلى الفترة العثمانيّة، **مصطفى باشا*** للأولى، **والرّايس حميدو**** للثّانيّة، فرسمت لوحات عن النّمط الاجتماعي، وحيّ القصبة، والمنازل في **(نورس باشا)** بينما نقلت لنا أجواء المؤامرات والجوسسة والمكائد في **(الرّايس)**.

تغرق رواية **(الرّايس)** في تفاصيل تاريخيّة سياسيّة كثيرة، عكس رواية **(نورس باشا)** التي حاولت أن تنقل صورة عن التّاريخ الاجتماعي لجزائر العهد العثماني، حيث يجد القارئ نفسه في رواية **(الرّايس)** مشدودا لاكتشاف المزيد من الأحداث عن زمن لم يسلّط عليه ما يكفي من الضّوء خاصّة في الأعمال الأدبيّة الجزائريّة.

نلاحظ أنّ هناك مفارقة ساخرة بين طبقتين مختلفتين تمثّلها الرّواة، فالرّاوي **(بفاريتو "علي طاطار"، مريم، تالار)** عكسوا الطّبقة الفقيرة المهمشّة التي تمتثل للأوامر من أجل كسب لقمة العيش، في حين مثّل **(وكيل الحرج السيّد عليّ، وكيل الحرج مصدّق، يحيى مديلي، جون جاكسون)** الطّبقة البرجوازيّة التي تبحث عن المناصب والمراكز والسلّطة.

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 102.

* **مصطفى باشا** هو باشا من عهد البشاوات الثّلاثون الذين حكموا إيالة الجزائر خلال فترة 1798 – 1805، قتل في 1805 على إثر انقلاب عسكري، ويوجد قبره في منطقة باب الوادي.

** **الرّايس حميدو** بن علي من مواليد 1773، ابن خياط جزائري، التحق بالبحريّة وعمره لا يتجاوز 13 سنة ولقد استطاع أن يستولي على واحدة من أكبر سفن الأسطول البرتغالي، وأضاف إليها سفينة أمريكيّة، توفي في 17 جوان 1815 في معركة جرت بينه وبين الولايات المتّحدة الأمريكيّة بسبب رفض الرّئيس جيفرسون دفع الضّرائب.

فالطّبقة الفقيرة أو طبقة الأشقياء تقف على هامش الطّبقة البرجوازيّة، والطّبقة البرجوازيّة تقف على مركز الطّبقة الفقيرة، فكلاهما يقف على طرف مقابل للآخر، والقصد من هذه المفارقة تحديد الفروقات غير المتّزنة في العلاقة بين الطّرفين، «**فصوت الآخر الذي يبرز في هذا النّص يعكس حالة استنطاق رمزي واستنباط تحليلي لمعرفة سيكولوجيّة الآخر، كيّ تتم عمليّة استفراغه من محتواه وحبسه في إكليشيهات مقبولة ونفيه على الإطلاق**»[1]، ليكون بهذا الشّكل الآخر هو السّلطة صاحبة النّفوذ هو المهيمن على العالم في زمن تفشّى فيه القهر والظّلم، لكن الرّواة الذين شهدوا التّنكيل المستمرّ من طرف السّلطة القمعيّة، قرّروا التّمرّد وعدم العيش حياة الذّل والمهانة أمثال **بفاريتو** "**علي طاطار**"، الذي تمرّد على القداسة الدّينيّة بالانتقال من المسيحيّة إلى الإسلام حماية للذّات وبحثا عن الأمان، و**تالار** الأخرى تمرّدت على وضعها في العيش الهنيء، كما تمرّدت على عرف الأنوثة وأصبحت عاملة تصنع ذاتها.

وقد بنت الرّوائيّة نصّها السّردي على الرّؤية المصاحبة أي (الرّؤية مع..)، حيث تروي الشّخصيّات الأحداث من داخل الحدث نفسه، ومنه جاءت الرّواية محكمة بنسق مغلق داخلي كان الرّواة هم المسؤولون عن الحكي، وعن حركة الأحداث، والفاعلون لعمليّة السّرد، كما حاولت الرّوائيّة تقريب زمن السّرد من زمن الأحداث، مّما «**يحقّق للنّص القدرة على تغيير الدّلالات الأصليّة المشحونة فيه، كما يعطي للنّص تلك المؤشّرات التي تكسب معنى دلاليّا آخر يشغل مساحة سرديّة إخباريّة، تجمع بين الدّال الحاضر الذي يرمز إلى المدلول الغائب أو المدلول الغائب الذي يسقط على الحاضر، مولّدا رؤية جديدة، ينتقل من خلاله الحدث إلى مستويات شعوريّة متعدّدة، فتتوسّع الإضاءة الكاشفة للنّص السّردي**»[2].

يتّضح لنا بعد البحث في البنيّة السّرديّة أنّ الرّواة السّبعة هم شخصيّات ساردة لا غير، وشخصيّة **الرّايس حميدو** هي التي تتولّى البطولة، وعلى الرّغم من حضورها بين الرّواة ومجمل الأحاديث، إلاّ أنّها شخصيّة غائبة على مستوى السّرد، حيث لم تأخذ الكلمة في كامل النّص لتحدّثنا هي بنفسها عن مغامراتها مع البحر والقرصنة والسّفن.

---

[1] وحيد بن بوعزيز، جدل الثّقافة، ص149.

[2] الأخضر بن السّايح، سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في حركة الجسد الأنثوي وتجربة المعنى)، ص182.

كأنّ **هاجر قويدري** تنتقل بنا من الهيمنة التقليديّة لدور البطل في العمل الرّوائي إلى الخرق وخلخلة النّظام، من خلال خلع صفات القيّادة والزّعامة والوجاهة عنه، ليصبح بين الحضور والغيّاب، ويكون للرّاوي المتعدّد البطولة حينًا، عندما يصبح هو من يتقلّد منصب الحكي، ويكون شخصيّة رامزة حينا آخر، عندما يكون الحكي في كلّ النّص عن شخصيّة الرّايس حميدو وهي بنية تجريبيّة جديدة تتلاءم مع طبيعة الرّواية التي تحكي عن تاريخ سياسي مهمّش، يعكس شوق الرّوائيّة والقارئ في عمومه إلى العدالة والحرّية والمساواة من أجل غد أفضل للإنسان الجزائري.

نخلص مّما تقدّم إلى أنّ الرّواة السّبعة "**بفاريتو**" مع ستّة آخرين هم الذين مسكوا بزمام السّرد في الرّواية، ولكلّ واحد منهم حكايته الخاصّة التي تتمايز في أماكن، وتتقاطع في أماكن أخرى، لتشكّل بعد اكتمالها قصّة إجماليّة هي سيرة "**الرايس حميدو**"، البطل الذي لا يروي شيئاً ونكتشف حكايته من خلال مرويات الآخرين عنه، «**إنّ تشظيّة النّص عبر تعدّد الرّواة، وتنويع مواقفهم يزعزع السّرد، ويساهم في تكوين رؤية جديدة لدى القاري تّجاه العمل الرّوائي، حيث يتحوّل شغف قراءة المعنى الجاهز إلى محاولة لشجبه، وتأسيس معنى الرّواية من داخل الرّواية لا من خارجها، بين أخلاط الرّواة والأبطال الظّاهرين والمضمرين...**»[1] وهو ما يعكس تراجع مفهوم البطولة الفرديّة أمام البطولة الجماعيّة، مع اختفاء الرّاوي العليم بكلّ شيء.

جاء الرّواة السّبعة مجسّدين لثنائيّة الذّات والآخر من خلال طبقتين مختلفتين، طبقة الحكّام الذين يمثّلون المركز وطبقة البسطاء الذّين يمثّلون الهامش، وهو ما يؤكّد وجود صراع بين السّلطة صاحبة النّفوذ والبسطاء الذين يبحثون عن العيش الكريم، وعليه يمكن القول إنّ: «**علاقة الذّات بالآخر هي لعبة استراتيجيّات وتراتبات، لكنّها لعبة أقرب إلى المواجهة منها إلى الحوار، خصوصا إذا كانت المسافة التّاريخيّة والثّقافيّة والرّمزيّة بين الذّات والآخر**

[1] بعلي حفناوي، تمثّلات الممنوع والمقموع (في الرّواية العربيّة المعاصرة)، ص 262.

شاسعة كالمسافة الافتراضيّة والإيديولوجيّة بين الشّرق والغرب كما فرضته الإنتوغرافيات الاستعماريّة والتّاريخاويّات الاستشراقيّة»[1].

تهدف **هاجر قويدري** من خلال استحضارها لهذه الفترة التّاريخيّة التي استغرقت سنوات طويلة، ولم تثر أحداثها في الوسط الإبداعي، إلى الكشف عن الهوة بين الفكر والواقع وربطها بالحاضر الذي يشهد صراعات من هذا القبيل.

وعملت الكاتبة على «**كسر النّمطيّة في الطّريقة التي صاغت بها نصّها الرّوائي. فلم تجعل من النّص وسيلة لنشاط نقديّ اجتماعيّ يتعامل مع النّص بوصفه مرآة عاشقة لسيّاق ثقافيّ له خصوصيّته التي تميّزه، وعلى ذلك تعتمد رؤية النّص ليس على الشّكل التّقليدي الذي تتمّ النّصوص الرّوائيّة في منصفتها المعاصرة، ولا على الشّكل القديم للرّواية العربيّة، وإنّما تنطلق ممّا يمكن تسميّته القراءة الثّقافيّة للنّص الموظّفة للرّواية بصيغتها الإبداعيّة**»[2]. فهي بهذا الشّكل تحدّد المفارقة التّاريخيّة بين الذّات والآخر وتستنطق التّاريخ وتعيد كتابته وفق نسق بموجبه ينكشف ما يتكتّم عليه من وجع بشريّ.

التّاريخ يكتبه المنتصر كما يقول **أنطونيو غرامشي An Antonio Gramsci (1891 – 1937)**، وهو فعل مقاومة للنّسيان وحدث إشهاد على أنّ ما يمدّ الكتابة الإبداعيّة بنارها لا يكمن في القدرة على التّخيّل وصياغة الحكايات، بل في الإصغاء إلى الواقع ومنح المصادر والممنوع والمكبوت والمنسيّ فرصة التّعبير عن نفسه.

وما أثارنا في التّشكيلة البنائيّة للرّواية، هو أنّ الرّوائيّة قامت بجمع المعلومات حول شخصيّة **الرّايس حميدو** ووزّعتها على الرّواة السّبعة، ففتّت البطولة على الأبطال السّبعة يتنازعون في السّرد والبروز لنقل الأجواء العثمانيّة في قصبة الجزائر، والدّسائس السّياسيّة والمعارك البحريّة. فوجدنا متواليّة من السّرود المسترسلة بصيغة الغائب عن الرّايس حميدو في الزّمن الماضي

---

[1] محمد شوقي الزّين، الذّات والآخر (تأمّلات معاصرة في العقل والسيّاسة والواقع)، ص57.

[2] سليم النّجار، المرأة المجد لبهجة الرّواية (قراءات في الرّواية النّسويّة العربيّة، ص67.

«ومن بداية النّص حتّى نهايته لا نسمع من الرّواة سوى عبارات من قبيل خرج حميدو، قام حميدو، سافر حميدو... إلى غاية رميه في البحر»[1].

فالذّات الجزائريّة التي تتحدّث عنها **هاجر قويدري** أو **الرّايس حميدو بن علي** تمثّل نقطة تقاطع بين التّركي والإيطالي والأمريكي، مثلما هي الجزائر تمثّل نقطة تقاطع بين مناطق الشّمال والجنوب، ومناطق الشّرق والغرب في الكرة الأرضيّة، فهويّة الجزائري فسيفساء متعدّدة غير ثابتة تتغيّر باستمرار مع مرور الوقت، تقول **هاجر قويدري: «الجزائر في ذلك العهد كانت تعجّ بكثير من الأعراق من أتراك ومالطيّين وجنويين وريّاس البحر...»**[2].

عملت الرّوائيّة من خلال تداعي الأصوات وتداخلها في نصّها، على الحديث عن هويّة البطل حيث كشفت عن **«جانب من جوانب الحقيقة الخارجيّة، وكلّ هذه الأصوات تتضافر في بنية واحدة، وليس من الضّروري أن تكون هذه البنية متنازعة بل لا بدّ أن تنطوي على تناقضات»**[3]، كانت هذه الأصوات تعرض علينا الأحداث التي تدور حول نفسها، وحول البطل وما تعيشه معه من تناقضات.

ومنه أتاحت **هاجر قويدي** للقارئ باعتمادها على السّرد البوليفوني النّظر في الأحداث من زاويا متعدّدة، وجوانب مختلفة قابلة للتّأويل وإعادة التّشكيل، ممّا يؤكّد أنّ توظيفها للأصوات المتعدّدة **«ليس وسيلة أدبيّة سطحيّة فحسب، بل هو مؤشّر كذلك إلى صراع الذّاتيّات ومن ثم إلى الصّراع في البلد»**[4]. وهكذا **«تصبح الشّخصيّة صوتا أي موقفا إيديولوجيّا في صراع مع الموقف المقابل وكنتيجة لذلك يلعب الخلاف بينهما قاعدة بوليفونيّة يحقّق بها الكاتب هدفا**

---

[1] محمد الأمين بحري، "تَمَثُّل التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة"، موقع حكايات سحر الحكي ومتعة التّأويل، 17 مارس 2017، https://hakaya.co/2017/03/17/، الأحد، 20 مايو 2018، 19:28 سا.

[2] محمود عبيدو، "الرّوائيّة هاجر قويدري في حوار مع الجزائر نيوز: الوجدان هو المكان الوحيد للخيال"، 29 – 1 – 2014، https://www.djazairess.com/ djazairnews/68064، 12 – 1– 2019، 20:06سا.

[3] سيزا قاسم، "ميرامار والنّكتة"، مجلة فصول، مج11، ع4، 1993، ص147.

[4] سميّة سليمان الشّوابكة، "البوليفونيّة في الرّواية العربيّة – يوسف القعيد أنموذجا –"، دراسات، العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، مج37، ع1، 2010، ص85.

جماليّا»[1] وفكريّا في آن، وهو ما سيخلق أيضا علاقة حواريّة تنطلق من عدّة ثنائيّات مشكّلة لنا علاقة الذّات بالآخر التي لا يخلو منها الأداء السّردي.

نجد الرّواة السّبعة باعتبارهم ذوات سادرة ومهيمنة على الحكي السّردي في علاقة تمثيليّة مع ذوات أخرى تعكس المشهد الرّوائي، إمّا ايجابيّا من خلال التّوافق في الرّؤى والمواقف الفكريّة أو سلبيّا من خلال الصّراع بين الذّوات، وظهور الآخر بتوجّهات مناقضة، ومنافيّة، لتوجّهات الذّات، والتي تحتاج إلى كثير من التّأمل في أعماقها لاستنباط المتشابه والمختلف.

وما شدّ انتباهنا أيضا ونحن نشتغل على تعدّد الأصوات هو أنّ الصّوت النّسائي أقلّ حضورا من الصّوت الرّجالي، حيث إنّ عددها اثنان مقابل خمسة، ولا يؤدّيان دورا كبيرا مقارنة بالأصوات الرّجاليّة التي هيمنت على كلّ الحكي، فهيّ تشكّل قوّة من حيث عددها وتجانسها ونفوذ أفكارها وأيديولوجيّتها، وهو ما يعكس مكانة المرأة، والتّبعيّة المطلقة للرّجل.

وعليه تكون هذه الأصوات المتعدّدة التي تبنّتها الرّوائيّة في نصّها، فيها نوعاً من الخيال الحواري القائم على تنّوع الرّؤى، وتقويض حصانة الرّاوي الواحد، فليس هناك راو واحد يحتكر الحكي بل هناك سبعة رواة يتكلّمون، ولكلّ منهم حيّزا من الحكي في النّص الرّوائي.

قامت الكاتبة بتعريّة الهزائم التي تعرّضت لها الذّات، فجاء خطابها مفكّكا غير مستكين إلى نهاية محدّدة، بل جاء مقوّضا للمنطق الدّرامي التّقليدي، منشئة منطقها الخاص الذي يركّز على القارئ في عمليّة تفسير النّص وتفكيك شفراته، ولم يبق للرّاوي الواحد تلك السّلطة المهيمنة التي تخضع النّص لمنطقه الصّارم، بل هناك رواة كثر، وحكايات متعدّدة ومختلفة انتقلت بالمسار الدّرامي نحو تفجير مكبوت النّص وفضح صيّغه التّلاعبيّة.

عملت تقنيّة تعدّد الأصوات إذن على الكشف عن مستويات متعدّدة لوعي الذّات في مواجهة الذّات أولا، وفي مواجهة الآخر والعالم ثانيّا، كما أبرزت وعيّا فنيّا لدى الرّوائيّة بالخروج من الأطر التّقليديّة إلى الكتابة التّجريبيّة التي تفتح النّص على التّعدّد القرائي.

---

[1] عبد الوهاب الرّقيق، في السّرد (دراسات تطبيقيّة)، دار محمد علي الحامي، تونس، (د.ط)، 1988، ص71.

المبحث الثّاني: الآخر وسؤال الهويّة

تحاول الرّوائيّة **هاجر قويدري** من خلال طرحها لقضيّة الشّرق والغرب في روايتها **(الرّايس)** أن تتجاوز الطّروحات التّقليديّة التي كانت شائعة في أغلب الرّوايات العربيّة عامّة، والجزائر خاصّة، حين اشتغلت على الصّراع الهويّاتي للآخر من خلال شخصيّة بفاريتو بين مسحيته واعتناقه الإسلام، وعلاقة نسق اللّقاء بين الشّرق والغرب، من خلال علاقة بفاريتو وسنتياغو (الغرب) مع حميدو (الشّرق) بطريقة مغاير لما كنّا نقرأه في رواية **(عصفور من الشّرق) لـ: توفيق الحكيم، (وموسم الهجرة من الشّمال) لـ: الطّيب صالح**، التي اختارتا القطيعة بين الشّرق والغرب. **فكيف استنطقت الرّوائيّة علاقة اللّقاء بين الشّرق والغرب في الرّواية؟**

1/ الآخر / بفاريتو والتّخلّص من أعباء الذّاكرة:

يعدّ "**بفاريتو**" واحداً من أولئك الخمسين (50) شقياً الذين رحّلوا من «**قرية درمنجيلر الكائنة بجزيرة قبرص إلى إيالة الجزائر من أجل الجهاد في سبيل الدّين الإسلامي والدّولة العثمانيّة ومن أجل إصلاح نفوسهم**»[1]، وبعد وصوله إلى الجزائر يختاره "**حميدو**" ليكون من رجال سفينته.

كان "**بفاريتو**" يسكن في بيت فقير مع عائلته في قرية درمنجيلر، يعيشون من السّمك الذي كان يجمعه والده من مراكب الصيّد ويحضره إلى البيت لتنظّفه والدته، وتقوم ببيعه وتحضر بماله قوت يومهم، حتّى ذلك اليوم الذي لم يعد هناك شيء يأتي به والده من مراكب الصيّد، لتصبح مهنة والدته التّسوّل، في حين كان هو رضيع تذهب به إلى كنيسة باناجيا ليعتنيّ به القس لستيرو إلى حين عودتها من مهنتها في المساء إلى أن فارق القس لستيرو الحياة، وكان عمر **بفاريتو** ثماني سنوات.

يتبيّن لنا من هذا العبور السّريع على طفولة "**بفاريتو**" المفتوحة على شوارع درمنجيلر الشّاسعة ومناظرها الجميلة، وعلى علاقة حبّه منذ الصّغر مع ليندا التي تصبح

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص5.

فيما بعد حبيبته وعزاه في القس لستيرو الذي كان أبّا بالنّسبة له، يقول: «**عطف الرّب على الأرض، ولولا وجوده في حياتي لما آمنت بالمسيح، كان المسيح الذي أعرف، علّمني الكثير من الأمور التي توقّفت جميعها في عمر الثّامنة عند رحليه، ما عدا الرّسم؛ استمرّ معي بطريقة ما أجهلها، لقد كان مدامي الذي يخفّف عنّي عذاب الدّنيا وطنينها المتواصل في رأسي**»[1]، هكذا أصبح **بفاريتو** متشرّدا يعيش بين الشّارع والسّجن حتّى ذلك اليوم الذي تمّ ترحيله إلى الجزائر رغما عنه، فترك حبيبته ليندا التي وعدته بالانتظار.

تكون الطّفولة بهذا الشّكل «**عبورا مهمّا في تعلّم الحياة خاصّة وأنّها، حقبة طافحة بالحنان والحنين، حقبة تمدّ بظلالها على حاضر محبط ومخيّب لأكثر من انتظار ولهذا فهيّ الزّمن المحبّب للحفر وللفهم**»[2]، وهي «**قاعدة الحكي وبدايته كما هيّ بداية الحياة**»[3]. وفعل التّذكّر لدرمنجلير في هذا السّيّاق دعوة إلى المصالحة مع الماضي، ودعوة إلى الحياة الحقيقيّة، وإلى المكان الأصليّ.

وعليه «**استبطان زمن الطّفولة واستدعائه، لا يعدّ فقط هروبا من الزّمن القائم وإحلال الزّمن الخامد محلّه، بل هو استدعاء لذلك الشّعور الطّفولي الخالد من وعي الزّمن وقلق الفناء المصاحب له. وهو أيضا استدعاء للانسجام والتّناغم بل والتّطابق الكلّي الذي يحسّه الطّفل إزاء العالم الخارجي، حيث لا مكان للتّمايز بين الأنا والعالم ولا الصّراع بين الأنا وموضوعها أو بين الأنا والنّحن**»[4]، وعودة **بفاريتو** إلى طفولته ولّدت لديه قدرة خارقة لتجاوز لحظات الإحباط والألم. استعاد بفاريتو ذكريات عائلته، طفولته، حبيبته ليندا، وهو على متن السّفينة التي تقوده إلى الجزائر، ونتيجة ذلك يحسّ بالاغتراب النّفسي والجغرافي والاجتماعي وهنا تضعنا الكاتبة أمام ذات مغتربة بين حاضر مجهول وماض جميل.

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص15.

[2] ثريا وقاص، "عندما يغطي شوك القلب فروة الذّاكرة قراءة نصيّة لـ "شتاء في قميص رجل" لزيّاد خدّاش"، دفاتر البحث العلمي رقم 10، تمثلات الأنا والآخر – كتاب لمجموعة من المؤلفين، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص49.

[4] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر (دراسة في إشكاليّة التّلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2001، ص372.

تعكس مسافة التّحوّل بين زمنين، الأوّل يمثّل ما كانت عليه الذّات، والثّاني هو ما آلت إليه هذه الذّات، بهذا الشّكل تصبح الذّاكرة هي الوسيلة المتبنّاة في إعادة النّظر والنّقد والتّقييم للحياة بين الماضي والحاضر قصد تعريّة كلّ ما هو خفيّ.

فرفض الذّات للواقع وعدم الاعتراف به، هو ما يزيد للماضي أهميّة في نفس الإنسان ويشدّه الحنين إليه، وخاصّة زمن الطّفولة الذي يستحضره الرّوائيّون نتيجة احباطات الحاضر **فبفاريتو** صدمه زمن المدينة التي لم يستطع التّكيّف معه، فعاد بذاكرته إلى أيّام الطّفولة يتّخذها كملاذ من غلواء الزّمن وحسّ الفناء الذي يعّذبه.

يسعى **بفاريتو** باسترجاعه لهذا الماضي إلى التّخلص من تأثير الحاضر وما يعكسه من قلق وتوتّر، يخلق إحساس باللاّجدوى، ويتجلّى ذلك في قوله: «**لم أتقبّل وضعي الجديد ولم أتمكّن من إقناع نفسي بتقبّله.. بأيّ حقّ يحملوننا إلى هناك، وماذا سنفعل؟؟**»[1].

هنا يعود بنا **بفاريتو** إلى حاضره وهو في السّفينة حين شهد الاعتداءات التي حصلت بين الحرّاس والأشقياء، وهو ما يمكن تمثيله في الصّراع بين الذّات (الأشقياء) الضّعفاء، والآخر (العثمانيّين) المتسلّطين، ويكشف عن عمق التّحول في الوضع الاجتماعي من إنسان حرّ يعيش على أرضه وسط أهله وذويه، إلى إنسان مقيّد يعيش على متن سفينة وسط أناس غرباء لا يعرفهم.

اتّصال **بفاريتو** بالأنا العربيّة يعدّ شكلا من أشكال الاتصال الذي يبني العلاقة بين الذّات والآخر، سواء من خلال اكتشاف هذه الذّات أو خرق لمنظومتها، أو تبصّر بالذّات وعلاقتها بالآخر، سواء كانت تلك العلاقة واقعا معيشا، أم محض مواجهة لصورة تراكميّة تحكم بين الطّرفين، ولا تقتصر هذه العلاقة التي يعيشها **بفاريتو** في السّفينة على التّعبير عن وضعه وحسب، بل جاءت تمثيلا لوظيفة فنّية عكست مصير بعض الشخصيّات التي رافقته في مساره السّرديّ، وهو ما اتّضح في علاقة **بفاريتو** بالأشقياء الذين كانوا معه في السّفينة، حين قرروا الهروب بتخطيط أحدهم يدعى ماميلي

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص07.

ويفشل التّخطيط، حيث يهرب بعضهم ويغرق البعض الآخر، في حين يأمر قبطان السّفينة **بفاريتو** بأن ينزل معه إلى قاع المركب حتّى يساعده في فكّ رموز خريطة كان يحملها معه، لم يفهم **بفاريتو** شيئا من هذه الخريطة[1].

سرعان ما يمرّ بنا شريط الأحداث إلى واقعة أخرى، حين ينتقل بنا **بفاريتو** دون سابق انذار من الحديث عن نفسه إلى الحديث عن وفاة والد حميدو الذي جاء فجأة وهو في طريقه إلى العودة يلتقى بالأصدقاء ويقدّمون التّعازي له عكس وكيل الحرج السّيد عليّ الذي كان قاسيّا معه، حيث قال له: «**لا أسمح لك بالبقاء هنا أكثر من ثلاثة أيّام. أنت تعرف عقوبتك جيّدا، ولولا وفاة والدك لما تركت هذا السنبك يرسو هنا أبدا**»[2]، أمّا حراس وأتباع الميناء البسطاء فعبّروا عن تعازيهم الحارة بكلّ محبّة وجلاء، وكان حميدو يردّ عليهم التّحيّة وهو متأثّر لتعاطفهم ومقدّر لتأزرهم.

يكون هنا الآخر **بفاريتو** قد استطاع في هذا المقام أن يعبّر عن معاناة الذّات التي توسّل الحكي عنها، حين صوّر لنا الحزن الشّديد الذي اعترى شخصيّة حميدو بسبب وفاة والده الذي لم يستطع أن يحضر مراسيم دفنه حتّى تكون سلواه وعزاءه في هذه المصيبة لكن مواساة الأصدقاء وكلّ المحبّين هي التي ضمّدت بعض جراحه، وهي التي منحت للآخر **بفاريتو** بعض الأمان في هذه المدينة التي قذفته السفينة إليها رغما عنه. ورغم ذلك يبقى **بفاريتو** يأخذ الحيطة والحذر من المدينة خوفا من أن تغدر به مثلما فعلت معه عندما وصل إليها أوّل مرة[3]، حين وقع بين أيدي وكيل الحرج السّيد عليّ الذي أشبعه ضربا حتّى الموت عندما وجده يقوم بمحاولة نسخ الخريطة، ولم يكتف بذلك بل قرّر إرساله إلى ميناء أرزيو من أجل تحرير مدينة وهران من قبضة الإسبان دون أن يراعي وضعه المأساوي[4]، هناك التقى **بفاريتو** بحميدو وساعده على الشّفاء وأصبحا صديقين.

---

[1] ينظر، هاجر قويدري، الرّايس، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص38.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص،ن.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص38 – 39.

استدعاء الآخر **بفاريتو** للذّات حميدو يعكس حجم المأساة التي يعاني منها هذا الآخر من جهة، ومن جهة أخرى تعكس لطف الذّات حميدو معه عندما حمله إلى استراحة الميناء واعتنى به حتّى امتثل للشّفاء، دون أن يطالبه بشيء، بل جعله طريح الفراش حتّى تعافى كليّا وأصبح أحد رجال سفينته الأوفيّاء[1]، وهو ما نلمسه من خلال توظيفه لضمير المتكلّم المفرد "**الأنا**" الذي حقّق الوظيفة التّواصليّة بين أحداث الحكاية والقارئ، ومن خلال العلاقة التّواصليّة بين الذّات / **حميدو** والآخر/ **بفاريتو**.

العلاقة ذاتها نجدها بين حميدو والإسباني **سنتياغو** و**بفاريتو**، فعلى الرّغم من اختلاف المرجعيّات الثّقافيّة والفكريّة بين الشّخصّيات الثّلاث، إلاّ أنّه تجمع بينهما علاقة تحاوريّة قامت على الموّدة والمحبّة والصّداقة دون الدّخول في عراك دينيّ وثقافيّ.

معالجة "**هاجر قويدري**" لصورة الغرب في روايتها يعني «**إضاءة ووعي الذّات الفرديّة والقوميّة ووعي العالم**»[2]، وتمثيل علاقة الشّرق بالغرب من خلال التقاء شخصيّات مختلفة في أصولها ودياناتها وثقافاتها على متن السّفينة، يقول **بفاريتو** عن علاقته **بحميدو** و**سنتياغو**: «**اقتربت كذلك من سنتياغو وصار صديقي المقرّب رغم كبر سنّه، كنّا نجتمع برفقة حميدو بعد أن ينتهي البحّارة من تناول وجباتهم، كان سنتياغو طبّاخا ماهرا ويحبّ حميدو كثيرا. بحيث يعدّ له أطباقا لذيذة بنكهة القرنفل التي يحبّها. عرفت منه أنّه سقط أسيرا هنا منذ عشر سنوات وأنّ حميدو دفع له مبلغ الفدية وجاءت سفينة اسبانيّة لنقله إلى بلده لكنّه رفض وقرّر البقاء على ظهر هذه السّفينة.**

- **لقد تعودت على حياتي هنا، ولن أترك حميدو أبدا.**

ساعدني سنتياغو أيضا في تعلّم اللّغة العربيّة، ونسيت درمنجيلر لبعض الوقت»[3].

---

[1] ينظر، هاجر قويدري، الرّايس، ص39.

[2] عبد الله أبو هيف، القصّة العربيّة الحديثة والغرب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1، 1994، ص20.

[3] هاجر قويدري، الرّايس، ص40 – 41.

يتبين لنا من خلال هذا الحديث أنّ الآخر / **بفاريتو** في حالة تعايش سلمي مع الذّات حيث تكون الذّات في هذا المعنى قد انتقلت من «**التّمركز إلى التّعايش، وتنتقل الأنا من التّقبّل والتّلقّي على سبيل الانفعال إلى التّلاقي على سبيل التّفاعل والتّواصل**»[1] ما يعني أنّ ثقافة الحوار هي التي ولّدت فكرة تقبّل الآخر، ويجب التّأكيد على ضرورة الحوار من أجل خلق نقطة تواصل بين الذّات والآخر، وهو أنّ «**الحياة بكلّ متطلّباتها تفرض على الإنسان والشّعوب عمليّة التّواصل فيما بينها، وهو التّواصل الذي لا يتمّ إلاّ بالحوار [...] فالحوار ... رسالة ذات مضمون وطني وقومي وإنساني، رسالة مشتركة تلتقي فيها المكوّنات الثّقافيّة والحضاريّة**»[2]، لقد جمعت علاقة الصداقة بين حميدو وبفاريتو في البداية وبين حميدو وبفاريتو وسنتياغو، وأفضت إلى تعايش سلمي في إطار الاحترام المتبادل.

وهذا التّعايش السّلمي «**مبنى على التّعاون والتّعامل مع النّاس على أنّهم صنفان، إمّا أخ لك في الدّين أو نظير لك في الخلق، ممّا يتيح للمرء رحابة التّعامل الإنساني الشّامل مع جميع أصناف البشر على اختلاف مذاهبهم ومشاربهم وأعراقهم وبذلك يخلص إلى المصير المشترك وسائر القضايا التي تعتبر من المشتركات بين الإنسانيّة**»[3]، يختلف ماضي الشّخصيّات الثّلاث وتتباين ثقافتهم بين عربيّة إسلاميّة وغربيّة مسيحيّة، لكنّها تتّفق حول الهدف وهو العيش في سلام والبحث من أجل جلب الغنائم.

تأتي الرّوائيّة **هاجر قويدري** في هذا الصّدد بموقف مغاير تدعو فيه إلى خرق الحواجز التي تحول بين الذّات والآخر في الوصول إلى المعرفة في مختلف الثّقافات «**والانفتاح على الحضارات الأخرى والحوار معها [...]، حتّى يحلّ التّفاعل الخصب محلّ**

---

[1] محمد شوقي الزين، الذّات والآخر (تأملات معاصرة في العقل والسيّاسة والواقع)، ص 59.

[2] حسين جمعة، "ثقافة الحوار مع الآخر"، مجلة دمشق، جامعة دمشق، مج 24، ع 3، 2008، ص11.

[3] زهير عبد الهادي المجيد، "مشروع ثقافة حوار الحضارات وتعايشها في المواجهة الصهيونيّة"، مؤتمر القدس السنوي الثالث (إدارة الصّراع مع الصهيونيّة)، قسم الأبحاث الإقليميّة، 27 – 2005/10/28، ص08.

الانغلاق، والتّأثّر والشّفافيّة والتّفاهم محلّ الكراهيّة»[1]. لقد لجأت الرّوائيّة إلى بناء جسور التّفاهم بين الذّات والآخر، وتجاوزت أوهام الذّات التي تسجن الآخر في انتماءات عرقيّة ضيّقة، بل ذهبت وتوغّلت في أعماق الرّوح الإنسانيّة، ويتجلّى ذلك في قول **بفاريتو: «لقد اشتقت إلى حياتي، إلى البحر وإلى رفقة حميدو. [...] اشتقت إلى سنتياغو وإلى أطباقه الشّهيّة، إلى رحلاتنا وإلى رجفة السّنبك وهو يهدهد عمري»**[2].

يجسّد هذا المقطع مدى فكرة تجاوز الإبداع للانتماءات العرقيّة، والانتقال بالإنسان من عوالم ضيّقة إلى عوالم رحبة يتقبّل فيها البشر بعضه البعض فيما يختلفون **(في الاختلاف رحمة)**، حيث نجد في كلام **بفاريتو** أنّ علاقته مع حميدو وسنتياغو مبنيّة على الاحترام والتّفاهم والحيويّة.

لم تتّخذ العلاقة بين الذّات **(حميدو)** والآخر **(بفاريتو، وسنتياغو)** في رواية **(الرّايس)** طابعا عدائيّا يولّد صراعا حضاريّا بين ثقافتين **(الشّرق والغرب)**، بل احتكمت إلى علاقة تبدو فيها الذّات والآخر في حالة توافق، تنافي قول **أنطوان سيف** حول مفهوم المثاقفة التي يقول عنها إنّها: **«لم تقم إلاّ من طرف واحد (طرفنا)، اتّخذت شكل تلقن قاصر وناقض ومصاب بترهل مزمن، إزاء منجّم ضخم من المعارف النّظريّة والتّقنيّة تأسّست عند الغربيّن على مدى قرون»**[3].

لقد كشفت **هاجر قويدري** عن وعي الذّات (حميدو) بحضارتها ومدى ثقتها بنفسها لهذا استطاعت أن تنفتح على الآخر**(بفاريتو، وسنتياغو)** وتتقبّلهما، كما استطاعت أن تؤثّر فيهما فنالت حبّهما وإعجابهما، فذابت الحدود المتوتّرة بين الذّات والآخر، وهو ما يعبّر عن حقيقة **«أنّ الإسهام في تشكيل حضارة ما لم يكن في اتّجاه واحد دوما، بل هو محصلة**

---

[1] ماجدة حمود، إشكاليّة الأنا والآخر (نماذج روائيّة عربيّة)، ص22.

[2] هاجر قويدري، الرّايس، ص83.

[3] أنطوان سيف، وعي الذّات وصدمة الآخر في مقولات العقل الفلسفي العربي، دار الطليعيّة، بيروت، ط1، 2001 ص20.

تفاعل ثقافي بين حضارات مختلفة حتّمتها ظروف الجغرافيا أو أقدار التّاريخ مع الاحتكاك»[1]. يعود بنا **بفاريتو** إلى وضع حميدو المحزن بعد لقائه بوالدته كي يواسيها في فقيدها ويبدو أنّ حزن والدته كان على فلذة كبدها الذي عاش في البحر بعيدا عنها، وعن حبيبته مريم التي انتظرت عودته كثيرا، لكن البحر سرقه ولم يعد إليها لا حيّا ولا ميّتا لهذا تحطّمت أحلامها في حياة جميلة مع حبيبها.

انتقل **بفاريتو** من الحديث عن ماضيه وحاضره، إلى الحديث عن مغامرات حميدو الشّخصيّة البطلة التي تتمحور حولها الأحداث، ليكون صراع المدّ والجزر على سطح السّنبك الذي ضربته الأمواج العاتيّة، وطلب حميدو من الجميع السّباحة حتّى اليابسة الأمر الذي أدّى إلى فقد بعض البحارة، وكان من بينهم سليمان أخ عبد الله الذي لم يحتمل فقده فنصب كيمينا لحميدو حتى ينتقم منه، ألم يكن هو من أمرهم بالسّباحة في هيجان البحر الذي نجا منه بأعجوبة؟ فلفّق له تهمة تخريب السّنبك، وقرّر وكيل الحرج السّيد عليّ إعدامه، فاكتشفت الحقيقة، ونجا من الموت.

تطرح الروائيّة أيضاً إشكاليّة الهويّة والانتماء، من خلال شخصيّة "**بفاريتو**" الشّاب القبرصي، الذي يُرسل إلى الجزائر ويعيش حياته هناك، ويرافق "**حميدو**" في رحلاته ويغيّر اسمه إلى "**علي طاطار**"، ويبقى تائهاً بين هذين الاسمين، ولمّا يعود إلى بلاده بعد خمسة عشر عاماً يكتشف أنّه فقد كلّ شيء يربطه بالمكان، وبالشّخص القديم الذي كانه. يقول: «**أصبح اسمي علي طاطار ولم أعد أشبه نفسي، تغيّرت كثيرا، أكثر من أن يتوقّع أحد ما يعرفني من قبل. تبدّل كلّ شيء في ألبستي، ملامحي، لغتي، حتّى حزني من الدّاخل أصبح مغروسا في عرض البحر، شراعا لا يعرف غير الشّمس والرّيح، يخفق قلبه ولكن ليس من أجله، بل من أجل أن تتقدّم السّفينة، وكنت كذلك. تتقدّم الأيّام في عمري وأنا هنا لا أعرفني**»[2]، تغيّر كلّ شيء في حياته (اسمه، لباسه، ملامحه، لغته وحتّى حزنه) قرّر أن يصبح على دين الإسلام فختنّ نفسه، وبدأ يتطلّع على تعاليم الدّين الإسلامي

[1] نصر الدين بن غنيسة، عن أزمة الهويّة ورهانات الحداثة في عصر العولمة، ص172.

[2] هاجر قويدري، الرّايس، ص 65 – 66.

حتّى ذلك اليوم الذي أشهر فيه إسلامه أمام البحّار المتواجدين معه، ليحسّ بالأمان لبعض الوقت، ويقول: «**وها هيّ الأعوام ثمانيّة تلد شخصا مغايرا لا يشبهني على الإطلاق**»[1].

هل كان تحوّله من المسحيّة إلى الإسلام نتيجة إحساسه بالاغتراب الدّيني بحكم تواجده على متن سفينة وسط أناس مسلمين؟

عبّرت **هاجر قويدري** هنا عن وهم الانتماء العرقي أو الدّيني أو الطّائفي الذي قد يغيّب انتماء الإنسان إلى أصله الأوّل، فالرّوائيّة تحاول أن تؤسّس رؤية جديدة للإنسان بتمرّدها على الثّقافة السّائدة التي حكمت على الأفراد في دائرة مغلقة تكرّس الخضوع للثّبات، مطالبة بالتّحرّر وجعل الأفراد منفتحين على الثّقافات المختلفة التي تمنح لهم الاستقلاليّة.

أراد **بفاريتو** أن يهرب من ماضيه ويبدأ حياة جديدة، يتخلّص فيها من شوقه إلى **درمنجيلر**، فغيّر اسمه من **بفاريتو** إلى **علي طاطار**، وغيّر لباسه، وملامحه، بحثا عن انتماء آخر، ولحاجته الملحّة للدّفء الإنساني، من خلال علاقته بالبحّارة المسلمين وخاصّة حميدو الذي ساعده على التأقلم في بيئة غير بيئته الأصليّة، كما منحه الأمان في أوّل مرة التقى به حين ساعده على الشّفاء من الجروح التي خلفتها ضربات وكيل الحرج السّيد عليّ على جسده.

تداخل كبير بين الدّاخل والخارج، بين الآخر **بفاريتو** الذي تحوّل إلى مسلم / وجماعة البحّارة الذين كان أغلبهم على دين الإسلام، بين الماضي الدّين المسيحي / والحاضر الدّين الإسلامي، حيث تجسّد الماضي كتجربة حياتيّة شخصيّة ناقصة، والحاضر كتجربة جديدة كسرت المسافة بينه كذات متغيّرة تعيش حياة جديدة بعد ماض عرف العديد من الانكسارات.

تروم الأحداث على تشّعبها واختلافها، تحقيق رهان أساس يتمثّل في تشخيص التّباين الحضاري بين الغرب والشّرق في **بفاريتو**، وقلبت الرّوائيّة المعادلة من شرق منبهر

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص67.

بالغرب ومحاولة تقليده، إلى غرب معجب ومتأثّر بالثّقافة الشّرقيّة محاولا امتثالها والانسلاخ عن الثّقافة الغربيّة، وعليه يمكن القول هنا إنّ الآخر ينظر إلى الأنا نظرة إعجاب وتأثّر ممّا أحدث تماهي الآخر الغربي مع الأنا العربيّة الإسلاميّة.

لكن لم يفرح **بفاريتو** بهذا الحاضر وهذه العقيدة الجديدة كثيرا، لأنّ هذه المدينة وكالمعتاد صفعته عندما أتتها الفرصة، يقول في ذلك: «**وها هيّ الآن تزجّ بي إلى السّجن وتقول لي إنّي كنت شريك حميدو في تحطيم السّنبك. [...] وأخبروني أنّ عقوبتي ثلاث سنوات مغلقة وبعد فترة سيتم نقلي إلى سجن بابيلك التّيطري، وبالضّبط إلى مقالع الحجر في بن شكاو [...] صلّيت كما أعرف، للسّماء للأشجار للعصافير وللنّجوم أيضا، طلبت منها أن تجعل الخالق يخفّف عني قليلا، ومع ذلك لم يخفّف عنّي، ظلّت حياة حجرا صلدا هنا في هذا السّجن البشع. أشتاق البحر، أشتاق ملح البحر، مرّ البحر ولا فظاعة الشّمس الحارقة في محجرة صماء لا صوت لله فيها**»[1].

يعكس هذا المونولوج تذمّر **بفاريتو** من المدينة التي حاول أن يكون جزءا منها ولم تقبل به يوما، فهي لم تكن سوى «**علامة على الظّلم والاستبداد وتثبيت على حقيقة القوّة، بل علامة كذلك على الظلاميّة والجهل وعدم إعمال الفكر والانغلاق في قوقعة الصّراع من أجل البقاء**»[2]، فبسبب الواقع السّياسي الذي يعيشه في المدينة، يحسّ بالغربة والضّياع في محيطه، فقد افتقد الحميميّة في علاقته مع النّاس، وتصبح المدينة بهذا الشّكل عدوّة له تضيق عليه الخناق، وخاصّة بعد سجنه، فهو لم يتحمّل الأسر ومقالع حجر **بن شكاو** لأنّ حياته مقترنة بالبحر، ويتجلّى ذلك في قوله: « **يبدو أنّ حياتي اقترنت فعلا بفلسفة الأمواج التي تأخذ كلّ شيء ثم تلفظ كلّ شيء مرّة واحدة. لقد أرسل لي وكيل الحرج مصدّق من يعيدني إلى الدّزاير. عرفت في طريقي أنّ الدّاي حسن باشا عفا على حميدو، فاشتعلت عيوني فرحا ورحت أشكر مرّة أخرى السّماء والطّيور والأشجار. [...] يبدو أنّني سلّمت أمري**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص67 – 68 – 69.

[2] عزيز لزرق، العولمة ونفي المدينة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص11.

للبحر»[1]، يعطف البحر بأمواجه وهيجانه وهدوئه على بفاريتو أكثر من المدينة التي تمارس عليه قهرا، وتتّهمه وتسجنه وبذلك تمنعه من متعة البحر.

يتأكّد **بفاريتو** أنّ هذه المدينة لا تحبّ له الخير، فيرتدّ عن قراره باعتناق الإسلام ويتجلّى ذلك في صلاته إلى **السّماء والطّيور والأشجار والنّجوم**، فعلى الرّغم من محاولة التّأقلم مع هذه المدينة ومحاولة اعتناقها جسدا وروحا إلاّ أنّها لم تقبله ولم تحضنه، فالمدينة بإكراهاتها تهدف دائما إلى إهانة الآخر **(بفاريتو)** المختلف، وترسمه في هيئة العدو.

خرج **بفاريتو** من السّجن وأبحر ليلتحق بحميدو في السّواحل الوهرانيّة وقد ظفر في طريقه بسفينة برتغاليّة أنسته أوجاعه، لكن سرعان ما تتبخّر نشوة هذا الانتصار ويعود إلى أوّل الطّريق ويفكّر في جدوى كلّ هذا، يقول: «**لقد وخزني منظر راهب يصلّي بخشوع كبير وسط الأسرى "يا مريم، يا قديسة ارحمينا من ظلم البرابرة". استمرّ صوته في اللّحاق بي إلى حين وصلنا إلى ميناء الجزائر، ذهب حميدو إلى الدّاي ليقدّم تعازيه وبقيّت أنا برفقة خوجة الغنائم يحيى مديلي، يدوّن الغنائم أمامي. [...]**

طلبت من يحيى مديلي أخذ حصّتي من الأسرى الآن قبل أن يقوم ببيعها، فاتّجهت إلى ذلك الرّاهب وطلبت منه النّزول معي، [...] جعلت الرّاهب يختار وجهته فاختار فرنسا لكنّه لم يشكرني بل قال لي وهو يصعد إلى المركب بلهجة حادة:

- **ربما يسمّونك هنا المهتدي، لكن إذا ألقيّ عليك القبض من طرف سفننا سوف نعلّقك على صليب ونقوم بحرقك في السّاحة العامّة يا خائن دينك وشعبك.**

ارتجفت من قوله ووجدتني أسأل علي طاطار، أين هو بفاريتو؟؟»[2].

يسأل نفسه بفاريتو: أين هو بفاريتو؟ هل أحسن التّصرّف أم لا؟ لماذا المسيحيّة ولماذا الإسلام؟ هل هو خائن؟ هل أخطأ في حقّ الدّين المسيحي؟ ومن يكون في حقيقة

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص88.

الأمر: علي طاطار أو بفاريتو؟ هي لحظات قاسيّة يعيشها بفاريتو وهو بين مفترق الطّرق ووضعيّة غير مريحة تعتريها الشّكوك والظّنون.

نلمس في هذا الموقف معاناة **بفاريتو** المختلف (عرقا ودينا) بين دين جديد اعتنقه (الدّين الإسلامي) في مدينة رفضته، ودين تخلّى عنه (الدّين المسيحي) لينتقده راهب من دينه الأصلي ويدينه نتيجة بواطن عقل الأنا الجمعي الذي غرس فيه عدم الثّقة والشّك بأيّ شيء يقدّمه الآخر.

وبذلك تبتعد الذّات الجزائريّة المسلمة عن روح الإسلام الذي انبهر به الآخر **بفاريتو** في البداية، وتبتعد الذّات المسيحيّة عن روح التّسامح وحقّ الاختيّار، بهذا تصبح لدى **بفاريتو** هويّتين، الهويّة الإسلاميّة المرفوضة من قبل أهله، وهويّة مسيحيّة تراوده بين الفينة والأخرى لإحساسه بالتّحسّر والنّدم.

وتعدّ هذه التّجربة «**أقسى ما يعانيه الإنسان، حين ينتقل من مكان ألفه إلى مكان غريب عنه، حين تقهره مشاعر الخوف والقلق، ويحاصره إحساس بعداء الآخر فلا يجد وسيلة للدّفاع عن النّفس سوى إساءة الظّن به، حتّى أنّه لا يهتمّ بالبحث عن حقيقة موقفه، فيجنح إلى محاكمته على الظّاهر، ويؤوّل عدم مبالاته تأويلا سلبيّا**»[1]، فبسبب ما تلقّاه **بفاريتو** من عداء من المدينة وحكّامها ومن الرّاهب وموقفه، تذبذب تفكيره بين الشّك واليقين وأحسّ بالكآبة ووحشة تنغص الحياة وتوتّر النّفس.

يستذكر **بفاريتو** أوّل يوم وصوله إلى ميناء الدّزاير «**عندما لاحت المدينة البيضاء على مرمى البصر، ابتلعت ريقي، عادة إلى ذاكرتي حكاية وصولي إليها، فكّرت في أنّني سأخبرها أنّني بخير، ولم يطلني الشّقاء الذي توقّعت، كنت أريد تقديم توضيحات أخرى لهذه المدينة التي لم ترقني يوما، غير أنّها بادلتني ذات الشّعور وأوقفت ثرثرتي**»[2]، كان يعتقد **بفاريتو** في لحظة وصوله إلى المدينة أنّه سيكون بخير على الرّغم من شعوره في البداية أنّه سيلقى فيها الشّقاء، وكان شعوره الأوّل صادقا، واعتقاده خاطئا، لقد رمت المدينة

---

[1] ماجدة حمود، إشكاليّة الأنا والآخر (نماذج روائيّة عربيّة)، ص195.

[2] هاجر قويدري، الرّايس، ص37.

به إلى الشّقاء وأفقدته هويته وانتمائه، حيث ظلّ ممزّق الأوصال بين شوقه إلى وطنه درمنجيلر وتذمّره من الغربة في الدزاير.

يعيش **بفاريتو** علاقة تمزّق تنهشها هويّتان مختلفتان، لا يعرف أيّهما الأنسب لهذا هو بين البقاء والرّجوع، كأنّه يقول: فقدت هويّتي من طول التّيه في هذا الوجود، لم أكد أعرف من أنا، فلا يجد **بفاريتو** نفسه إلاّ وهو على حافّة الضّياع بين متناقضين، «**وهكذا يبدو أنّ مأساة الهويّة في كونها تضحي باستمرار علّة لممارسة عنف الانغلاق والصّمت، ولعلّ الصّورة في إيحائها منذ الوهلة الأولى، بصعوبة الحوار التّلقائي، تستبطن مآل العلاقة الغيريّة وتمهّد للاستنتاج العقلاني**»[1]، الذي ينتهي إليه **بفاريتو** عن مفارقة الشّرق للغرب، وبأسلوب مثير ومشوّق حاولت الكاتبة أن تعبّر عن حالة الضّياع والتّشاؤم والصّمت الكئيب الذي لا ينتج إلاّ مزيدا من الخيبات النّفسيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، حيث لا وطن ولا أمن ولا حضن، وبعنوان التّشرّد رسمت لنا الكاتبة رحلة الذّاكرة المحبطة والمتماهيّة التي تدور في دوّامة من الحزن العميق والوحدة القاتلة بسبب الشّوق والحنين إلى الوطن دامنجيلر والحبيبة ليندا.

طبع الشّك والحيرة وفقدان اليقين والقلق والاضطراب، حياة **بفاريتو** الذي تمرّد على كلّ شيء، محاولا البحث عن الخلاص من وجع اللاانتماء، فسلك سبلا معتّمة، وهو ما تجلّى في قوله بعد وقع كلام الرّاهب الحاد على نفسه: «**حاولت أن أسمع صوتي من أقصى الدّاخل ولكنّني لم أسمع شيئا. لا أنا عرفت ماذا كنت ولا ماذا أصبحت، فكّرت بعض الوقت في لسترو [...] – هل تركت ديني؟ [...] – حينما نترك شيئا لا نعود ونسأل عنه.**»[2].

وينصحه صديقه **سنتياغو** أن يعيش حاضره دون العودة إلى الماضي، فشعر ببعض الرّاحة، ويعود إلى واقع حياته، لكن مع ذلك لم يستطع أن يتخلّص من شبح الذّكريات الذي يطارده، ويقول له أنت **بفاريتو**، كما عادت به الذّاكرة إلى ماضيه في وطنه مع والديه وأصدقائه وحبيبته ليندا التي يشتاق إليها، ويتساءل هل تزوّجت؟ وهل هيّ بخير؟.

---

[1] شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر (أنساق الغيريّة في السّرد العربي)، ص88.

[2] هاجر قويدري، الرّايس، ص 106 – 107.

يعمّق هذا التّذبذب الهوّة التي وصل إليها **بفاريتو**، لتكون عدم الثّقة بالنّفس هي التي زادت من حدّة التّوتّر الذي يعيشه بين أنا موزّعة بين أصل غربيّ وانتماء شرقيّ جديد فلا هو استفاد من غربيّته، ولا ترك الأمر على ما هو عليه في الشّرق.

لم يجد **بفاريتو** من يعينه على أساه وقلقه، سوى الرّسم الذّي كان ملاذه في كثير من الأحيان، حيث يصبّ فيه أوجاعه، يقول: «**منذ وقت طويل لم أرسم شيئا، تلعثمت يدي في خطوطها بعض الوقت، ثم رحت أرسم ذاكرتي لا غير. رسمت حائط كنيسة باناجينا أنا لا أزال أحتفظ بالتّفاصيل وبالمشاعر كاملة، أحتفظ بالمساءات ذاتها التي كنّا فيها نلتقي.. بالطّرقات وبالأرصفة وهي تنتظر معي فاتنتي ليندا.**

وضعت أقلامي وأوراقي جانبا، استلقيت على ظهري، بكيت ثلاثة دمعات، مسحتها ثمّ نهضت وصرت أدور وأدور كما طفل صغير يريد أن يتبوّل ويحتاج لمساعدة أحدهم كنت ذلك الطّفل الذي فاتته البولة»[1].

الملاحظ من هذا المشهد السّردي أنّ **بفاريتو** يحاول خلق تواصل جديد مع ذاته من خلال عودته إلى الماضي والذّاكرة، عن طريق الرّسم، فالرّسم يعكس «**الانفعالات والأحاسيس، والمتناقضات الصّارخة، والإحباطات الذّاتيّة، التي عاشها الفنّان ولم يتمكّن من هضمها، فهو في حقيقة الأمر عمليّة نفسيّة مثيرة تنعكس في الإنتاج المعروض**»[2] وهو الشّيء نفسه بالنّسبة لـ: **بفاريتو**، فالرّسم وسيلة للتّواصل يشّكل به ذاكرته المفقودة التي يعيدها إلى ذاته من جديد.

إنّ محاولة **بفاريتو** إثبات ذاته ببعث الماضي، وإبعاد حاضره، كان طريقا مسدودا لأنّه لم يقم توازنا بين ماضيه وحاضره، فتمرّده على الماضي سابقا، ورجوعه إليه يتذكّره في حاضره متفائلا به من سطوة الأيّام وتبعاتها، أدّت به إلى الضيّاع بين الماضي الذي يتمنّى

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص109 – 110.

[2] بشير عبد العالي، "سميائيّة الصورة في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي"، محاضرات الملتقى الرّابع (السّمياء والنّص الأدبي)، منشورات قسم اللّغة العربيّة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 28 – 29 نوفمبر 2006، ص281.

العودة إليه، والحاضر الذي تعب من إكراهاته، فلو استطاع الموائمة بين الماضي والحاضر لنجح في علاج جراحه، وفتح صفحة جديدة مع الماضي، لكن ضياعه بين الاثنين جعل منه إنسانا بلا هويّة، يصرخ: «**أريد فعلا العودة إلى مدينتي وأن أتخلّص من كلّ هذا العذاب**»[1].

يسكت سنتياغو رغبته تلك الجامحة في العودة إلى موطنه: «**صفعني سنتياغو هذه المرّة بسيل جارف من الشّتائم التي لم أتوقّعها: – أيّها السّاذج، أيّها الغبيّ الأبله الذي لا يقفه شيئا.. هل تعتقد أنّ مدينتك ستظلّ وفية لك، وأنّها لن تتغيّر، إنّك واهم يا ولدي.. كلّ الذي تركته وراءك قد ضاع وراح لحال سبيله، وأنت أيضا عليك أن تعرف أين هو سبيلك؟**»[2].

لم يعد يعرف اسمه، ولم يعد يتبيّن طريقه: «**لا أعرف أين هو سبيلي، ولا أعرف أيّ الوجهين وجهي، أشعر ببفاريتو ينام بداخلي ليلا، ثمّ ينهض علي طاطار صباحا، أكتم سرّا لطاطار ثمّ يحدّثني به بفاريتو، لقد سئمت كلّ هذا.**

في ذلك المساء اقترب مني حميدو وقال:

– **لم ينسيك البحر.**

أدركت أنّ سنتياغو أخبره بهواجسي ورغبتي في الهروب من هنا. أجل لم يتمكّن البحر من إغراق بفاريتو، إنّي أحلم باليابسة وبحضن ليندا، أحلم بالمساءات الهادئة، وبالأعياد والشّموع والحلوى»[3].

يعود **بفاريتو** إلى درمنجيلر في ذلك اليوم: «**قصصت شاربي ولبست لباس تاجر جنويّ وقصدت مدينتي درمنجيلر، أريد حقّا العودة إلى هناك بعد غيّاب 15 سنة، أريد أن أعرف كيف هي ليندا؟ وما الذي حلّ بها؟ خفت أن أموت ولا أراها ثانيّة. كان لا بدّ أن أفعل ذلك، لا بدّ**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 127.

[2] المصدر نفسه، ص 127 – 128.

[3] المصدر نفسه، ص128.

من قصّ شارب علي طاطار وأعود إلى بفاريتو ولو لأيّام قليلة... على الرّغم من أنّني كنت أكتم في صدري تنبيه سنتياغو، بأنّ لا أحد ينتظرني في الضّفة الأخرى»[1].

ويصف لحظة وصوله إلى أرضه: «**ارتجفت أقدامي وهي تطأ من جديد تربة درمنجيلر لم أصدّق الأمر فسقيت تربتها بدمعة عاجلة، تحيّة شوق حقيقيّة للصّ قديم سرقته الأقدار إلى حيث لم يتوقّع، ركضت سريعا إلى كنيسة باناجيا، سلّمت على روح القس لستيرو، وصلّيت كما كنت أصلّي صغيرا... قصدت القس المشرف وسألته إن كانت لديّ رسائل باسمي.**

[...] لقد أمدّني القس بكومة من الرّسائل، كم كنت قاسيّا وباهتا وجبانا... بينما كانت ليندا راقيّة وكبيرة ووفيّة.

[...] كاد رأسي ينفجر وأنا أقرأ كلماتها، لقد ضيّعتها، أنا الذي جعلتها تعيش في كلّ هذا العذاب، سوف لن أسامح نفسي أبدا»[2]، لقد حاول **بفاريتو** بعودته إلى درمنجيلر أن يبحث عن ذاته التي أضاعها لمدّة 15 سنة، لكنّه لم يجد أيّ شيء يثبت هويته في درمنجيلر حتّى ليندا سئمت الانتظار فتزوّجت، فعلا لم يجد من ينتظره هناك في الضّفة الأخرى كما قال سنتياغو، **فدرمنجيلر** أصبح مكان من الماضي.

تصوّر **هاجر قويدري** من خلال علاقة **بفاريتو** بدمنجيلر والجزائر علاقة الشّرق بالغرب التي تعكس غيّاب الحوار، وغيّاب الحوار يعني غيّاب الإنسانيّة في المجتمع «**لهذا تبدو القوّة والعصيان والطّغيان كتعبيرات "لا إنسانيّة" في المجتمع، ويبدو الصّمت والمقت أو الهجران والنّكران كملامح "شنيعة" على وجه المجتمع. الحوار هو العنوان الإنساني والحضاري الذي يتميّز به كلّ مجتمع، لأنّه على صورة الإنسان النّاطق والعاقل، القوّة في مجتمع الحوار هي استثناء، وليست القاعدة. أمّا إذا تحوّلت القوّة إلى قاعدة**»[3]، فإنّها قوّة تعكس الظّلم والاستغلال والقهر السيّاسي والاجتماعي، الذي يمنح نفسه حق مصادرة حقوق الآخر، ونفي

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 159.

[2] المصدر نفسه، ص 159 إلى 162.

[3] محمد شوقي الزين، الذّات والآخر (تأمّلات معاصرة في العقل والسّياسة والواقع)، ص184.

وجوده، ممّا أبرز جانبا آخر من علاقة الذّات بالآخر تقوم على صراع تاريخي حضاري يمتدّ عبر الأزمنة المتلاحقة. لم يكن بفاريتو واع بكلّ التّحوّلات التي حدثت في حياته، ليصبح مشتّتا بين غرب متأصّل فيه وشرق مكتسب منحه هويّة جديدة قرّر العودة إليها مستسلما للأمر الواقع.

بعد المدّ والجزر والفتور والتّشظي الذي شهده الآخر / بفاريتو، بين هويّة مسيحيّة وهويّة إسلاميّة، وبعد ذهابه إلى موطنه درمنجيلر تأكّد أنّه لم يعد هناك وجود لبفاريتو، وأيقن أنّ الحياة في درمجيلر انتهت، وعليه أن يقتل بفاريتو في ذاته ويؤصّل لعلي طاطار: «**عدت للبحث عن رفقة حميدو، لا أحد غيره قد يعرف أنّني لست بخير، وأنّني عدت إلى هنا من دون بفاريتو أنا الآن لا أريد غير علي طاطار، أمّا بفاريتو فقد تركته هناك في درمنجيلر، شبحا بعضّ أصابعه ندما على ضياع حبّه، [...] بقيت في استراحة الميناء، أتأكّد كلّ صباح بأنّني علي طاطار فقط، وكنت فعلا علي طاطار كلّ صباح، لا أعرف كيف حدث ذلك، ولكنّي الآن لا أهتم إلاّ بعودة شاربي المفتول**»[1]. هكذا تنتهي علاقة **بفاريتو** بدمنجيلر وبالغرب نهائيّا ويعود إلى الجزائر، ويوطّد علاقته باسمه علي طاطار، والبحر الذي يرمي فيه كلّ أحزانه الماضيّة، فالجزائر مكان الذّكريات، ومكان تحقيق الذّات، حيث يزول التّناقض بين بفاريتو والمدينة وينعدم الصّراع بينهما، وتصبح العلاقة بينهما وجدانيّة.

يعدّ البحر المكان الوحيد في هذه المدينة الذي يبعث في ذات بفاريتو بعضا من الرّاحة في غربته، فالبحر هو المكان الذي «**يجسّد أحلام أبطاله، ويجسّد طموحاتهم**»[2]، يقول: «**لن أتمكّن من مواجهة اليابسة أكثر..[...] فرحت بعودتي إلى البحر وبلقاء قريب مع حميدو، ضحكت عيوني وانتعشت مفاصلي التي نسيّت لفحة البحر، بدوت وكأنّي أسارع في خطواتي إلى وكيل الحرج [...] صارت اليابسة توجعني أكثر، وكان لا بدّ أن أنقد خاطري**»[3].

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص172 – 173.

[2] مهدي عبيدي، جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2011 ص115.

[3] هاجر قويدري، الرّايس، ص85 – 86.

يتحوّل البحر بأمواجه وتقلّباته موطن الاستقرار لبفاريتو، يودّ الانصهار معه والذّوبان فيه، يرحل في عوالمه، ويصغي إلى عمقه، لعلّه يجد الطّمأنينة والسّكينة بعد سنوات طويلة من الشّك والاضطراب والقلق، وكان في بداية لقائه مع البحر حزينا: «**وقفت بصعوبة بالغة، لا بدّ أن أمشي حتّى أتعوّد على هواء عرض البحر، شعرت بأنّني أستنشق مصيرا قاسيّا**»[1] لكن تغيّرت فكرته عن البحر وأصبح يعشقه ويعيش بمائه وهوائه وأناسه: «**بدأت أسامح قدري شيئا فشيئا، وأرمي بسخطي إلى عرض البحر**»[2]. فالبحر يعني لدى بفاريتو الكشف عن المكبوت والانفتاح على اللاّوعي والانفلات من مراقبة الوعي، وعندما التقى بحميدو علّمه قوانين البحر حيث يقول «**صرت أتقن شدّ الأشرعة وأعرف تيّارات البحر ورياحها، بفضل المعلومات التي قدّمها لي حميدو**»[3].

هكذا يتجاوز محنته وينسى وطنه، ولم يعد الحديث عن البحر يعني «**الحديث عن الحنين والانتظار، والحديث عن الكوارث والعواصف المدمّرة، والحديث عن الخوف والفراق**»[4] فالبحر بالنّسبة **لـ: بفاريتو** هو فضاء الخيال ومبعث الأحلام: «**نزلت للسّباحة رغم برودة الجوّ كنت أريد أن أغسل روحي من عناء محجرة بن شكاو ووجع اليابسة الذي لا ينتهي، شربت بعض الماء المالح.. فكّرت أنّه سوف يغسلني من الدّاخل، وصرت أشرب أكثر، حتّى سمعت مناديّا من فوق المركب. كان يستعجلني في الصّعود إلى ظهر السّنبك وكنت أستعجل علاج روحي**»[5].

بعد حديثنا عن جدليّة الذّات والآخر المتمثّلة في صراع الآخر (بفاريتو) مع الشّرق (الجزائر)، وتضارب الهويّة بين المسيحي والإسلامي، وبين بفاريتو وعلي طاطار، الذي ينتهي به الحال إلى آخر منسلخ عن الهويّة الغربيّة إلى الانتماء الشّرقي، تنتقل بنا الرّوائيّة إلى نوع آخر

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص،ن.

[4] مهدي عبيدي، جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، ص116

[5] هاجر قويدري، الرّايس، ص86.

لعلاقة الذّات بالآخر، تجلّت في شخصيّة **يحيى مديلي** الذي تضاربت هويّته بين اليهوديّة والإسلاميّة.

2/ يحيى مديلي ومحنة البحث عن الذّات:

شخصيّة "**يحيى مديلي**" هي في الحقيقة شخصيّة تحمل هويتيّن عربيّ الأب وأجنبي الأم «**لا أعلم متى أتينا بالضّبط إلى هذه المدينة، لكن على الأرجح؛ أنّ ذلك حدث منذ ثلاثة قرون أو أكثر، ولا يمكنني أن أتصوّر أنّني خلقت من روح غيرها، من أزقّتها وسلالمها الضّيقة ونوارسها البيضاء. فتحت عيوني هنا، كبرت معي كلّ الأحلام وحقّقت انتصاراتي هنا، وبكيت كذلك هنا**»[1]، تبيّن لنا مدى تشبّث يحي بالمدينة ومدى حبّه لها، فقد خلق من رحمها وهي التي صنعت ذكرياته، وكابدت مواجعه، لذلك لم يشعر بأنّه ابن لغيرها، وخاصّة أنّ والده من الجزائر.

ويؤكّد أصوله العربيّة وهو يتحدّث عن والدته لالاّ نوريّة الرّاشباطيّة: «**بدأت حياتها بالمجوهرات التي ورثتها عن والدتها، باعتها واشترت أوّل الأمر هذا البيت الذي لا نزال نسكنه ثم الدّكان الذي تقوم بإيجاره كلّ سنة، استمر ذلك الوضع سنوات طويلة، إلى غاية وقوعها في الحب. كان شابّا يافعا قادما من تلمسان، يريد أن يستأجر دكّانا صغيرا في الدّزاير ليبدأ في مهنة الصّياغة، فتزوّجت للمرّة الثّانيّة، وأنجبت للمرّة الثّانيّة، وجئت أنا ابن عبد القادر الصّايغ**»[2]، فأبوه إذن هو **عبد القادر التّلمساني** الصّائغ الذي تخلّى عنهم.

وهو في السّادسة من عمره ينفّذ أوامر والدته التي فتحت له دكّان والده ليتعلّم حرفة الصيّاغة ويتقنها، ويصبح بعدها خوجة الغنائم، حيث كان يذهب إلى البحر ويشتري الأحجار الكريمة ليجعلها تحفا فنيّة في دكّانه. هكذا كانت تسير أمور حياته بين البحر والدّكان ثم إلى البيت الذي أحسّ بالغربة فيه، لأنّ والدته فضّلت زوج أخته الجوهر عليه، وتصارحه في أحد المرّات بقولها: «– **لقد أنجبتك بقلبي، لقد كان والدك عربيّا ولم أفكّر في الذي سيأتي.**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 95.

[2] المصدر نفسه، ص96.

بقدري ما أعجبتني حكاية الإنجاب من القلب بقدر ما بكيت تلك اللّيلة. كنت أريد أن أكون مثلها، لكنّها لم تمعن النّظر فيّ فقط، كنت أشبهها بالكامل، وربّما راشباطيّا أحسن من زوج ابنتها، عكفت بعد ذلك على تعاليم دينها، فصرت ضليعا في تفسير التّوراة. تعلّمت أيضا اللّغات السّاميّة لكنّها لم تنتبه، وماتت من دون أن تتركني رجلا على هذا البيت»[1].

يطبع التّوتّر علاقة يحي بأمّه التي ترى إنجابه خطأ، كان يحبّها ويقدّسها ويقلّدها غير أنّها بقيت طوال حياته، تتجاهله، ولا تبالي به، ولا تعره أدنى اهتمام، حتّى أضحى غريبا ومهمّشا في عقر داره، فرغم اعتناقه للدّيانة اليهوديّة "فصرت ضليعا في تفسير التّوراة".

فكيف للجزائر التي تعايشت فيها الدّيّانات (اليهوديّة والإسلام والمسيحيّة) أن تتحوّل إلى فضاء للتّطرّف الدّيني؟.

بعد وفاة لالاّ نوريّة الرّاشباطيّة بدأت تراود يحي فكرة هويّته الإسلاميّة، بدءا بذلك اليوم الذي كان يحفر فيه في بيت السيّد عليّ بحثا عن ثروته ليكتشف وجود جثّة امرأة، ومن تلقاء نفسه ودون وعي منه في لحظة خوف بدأ يردّد: «**لا إله إلاّ الله، محمدّ رسول الله.**

لقد كرّرتها مرّات عديدة وبصدق، هل كانت روحي مسلمة؟ من تراه غيرها تمكّن من التّسلسل إلى أكثر اللّحظات رعبا في حياتي.

لم أشأ التّفكير في ذلك أكثر، خفت أن أتعب وأنهار أكثر ممّا أنا عليه، كان لا بدّ أن أجمع قوتي بدل التّدقيق في هويّتي الدّينيّة، لذلك فضّلت ألاّ أنتبه لشهادة المسلمين وأن أمضي إلى ما يتوجّب عليّ القيّام به. لقد تركت القبر مفتوحا»[2].

يبدو أنّ الذّات الباطنيّة لشخصيّة **يحي مديلي** أيقظت لا شعوره كي يثير جدل هوّيته بين يهودي وإسلامي، لكنّه يحاول عبثا تجنّب هذا الصّوت الخفي اللاّوعي الذي ذكّره بوالده دون سابق انذار وحاول العودة إلى مهمّته في الحفر قبل أن يكتشف حميدو ذلك.

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص 97.

[2] المصدر نفسه، ص99.

ليعاود ترديد العبارة ذاتها **لا إله إلاّ الله، محمد رسول الله**، وهو يدفن الجثّة ويقرأ عليها الفاتحة، وفق تعاليم الدّين الإسلامي في الدّفن، وهو ما يؤكّد أنّ العالم الباطني للذّات يحيى مديلي لم يكن مقتنعا بالدّيانة اليهوديّة التي اعتنقها منذ الصّغر، كان يمشي على خطاها فقط ليرضي أمّه فتزعزعت ثقته بالدّيانة اليهوديّة. حاول أن يتناسى **يحيى مديلي** هذيانه حين ارتقى إلى الباشاكاتب على يد أحد المسؤولين يدعى بوشناق، ليصبح ذا سلطة وجاه، كان يتمنّى لو كانت والدته موجودة، تفرح به ولتتأكّد أنّه رجل الدّار بدلا من زوج ابنتها المقرف[1].

وهو في القصر يعمل على إبلاغ الدّاي بكلّ الرّسائل المهمّة يرى بالضاويّة البدويّة تمرّ عليه وتترك وقع خطوّاتها يقرع باب قلبه ليجري وراءها ليلا بحثا عن الأمان في صدرها، وفي الغد يبحث عن أقرب إمام ليعقد قرانه عليها، بعد أن كذب عليها وأوهمها أنّه مسلم واسمه حمدان[2].

يعود للمرة الثّالثة ويضعه اللاّشعور في دفّة الإسلام، لكن هذه المرّة باعتناقه العقيدة الإسلاميّة وهما، ويغيّر اسمه إلى حمدان، وتستاء أخته الجوهر من سلوكه وتخاطبه قائلة: «– **أهلا يا حمدان، كيف تمكّنت من إنكار هوّيتك فقط من أجل أن تتزوّجها؟**

[...] – أنت ابن عبد القادر التّلمساني... عربي مسلم بائس.

[...] هرعت إلى حضن الضّاوية حتّى يواسيني جسدها اليافع، ربّما أدخلت ذكري فيها ذلك اليوم وأنا بالفعل حمدان، هل تخلّصت من كذبتي الكبيرة؟ ومن هي الكذبة الأكبر؟ حمدان أم يحيى؟ ومن هو الذي يشبهني أكثر؟»[3].

حدث هنا المد والجزر بين يحيى الرّاشباطي، وحمدان العربي، لتستقرّ الذّات / يحيى في الأخير وبعد الإساءة التي تلقّاها من أخته الجوهر، على الانتقال إلى حمدان العربي ويعيش مع زوجته الضّاوية بخير وسلام.

---

[1] ينظر، هاجر قويدري، الرّايس، ص 135 – 136.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص 137.

[3] المصدر نفسه، ص140 – 141.

بقى **يحيى مديلي** متمسّكا بالدّيانة الإسلامية، إلى أن جاء العصيان على إيالة الجزائر وبدأ الموت يدقّ باب الجميع، ويهرب مع زوجته وأولادها، وهو في الطّريق يطلب النّجاة يقول: «**يا ربي**

أنت تعلم أنّني عبدك من باب اليهود.

وعبدك من باب المسلمين، فلا تغلق عليّ أبوابك.

يارحمان، يامنّان، يا خالق الزّهر والقمر.

لطالما كانت لالاّ الرّاشباطيّة تضحك مني عندما أختم أدعيتي بـ "يا خالق الزّهر والقمر" وكنت أؤكّد لها في كلّ مرّة أنّني أرى الله في الزّهر، في هشاشته، في روعة ألوانه، في انكساراته السّريعة، وأرى الله في نور وعلوّ وخسوف قمره، وفي بدره المكتمل... ثمّ تكفّ عن ضحكاتها وتقول لي وهيّ تتنهّد: كلّها آيات الله يا ولدي»[1]. وهكذا ينتهي صراع **يحيى مديلي** بين كونه يهوديّا حينا، وعربيّا حينا آخر، إلى حلّ وسط أن يعيش الهويّتين معا، يقول بيهوديّته ويعيش إسلاميّته مع الضّاوية "**ياربي أنت تعلم أنّني عبدك من باب اليهود، وعبدك من باب المسلمين، فلا تغلق عليّ أبوابك**".

تعيش الذّات **يحيى مديلي** في بيئة هجينة، خلّفت صراعا بين الهويّتين ما ولدّ هويّة مختلفة تقوم على التّشاكل والتّباين من أجل العيش بسلام، وهي هويّة مزدوجة تفرضها الظّروف الحياتيّة التي كان يعيش فيها، فإذا كان في عمله هو يحيى اليهودي، فإنّه مع الضّاوية هو حمدان المسلم.

أدّت مغامرة الإبحار أو العيش في البحر إلى ظهور هذه الازدواجيّة الهويّاتيّة فالبحر هو مكان تلاقي الثّقافات والدّيانات، والهويّات وسط الأمواج العاليّة والعواصف الهوجاء وتهديدات الغرق ممّا يخلق رباطا قويّا بين المبحرين بغضّ النّظر عن أصولهم وانتماءاتهم.

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص153.

فإذا كانت العلاقة بين الذّات والآخر في أغلبها تعكس توتّرا حتميّا نتيجة الفروق الموجودة بين الذّات والآخر، فالرّوائيّة **هاجر قويدري** عملت في روايتها **(الرّايس)** على تفكيك القيّم، وإعادة النّظر في المرجعيّات والأفكار المسبقة، وأنشأت مرجعيّات ذاتيّة لم يتمّ حسم الأمر حولها في أن تكون مختارة أو مفروضة، تجاوزت بها السيّاق الثّقافي الذي يقول بتجسيد معاناة المرأة إلى أنساق ثقافيّة مضمرة تطرح قضيّة الشّرق والغرب كقيمة ثقافيّة مجتمعيّة حضاريّة أصبحت من المواضيع الشّائكة التي يطرحها المثقف العربي ويعيد النّظر فيها، وعليه فإذا «**كانت علاقة الأنا بالغير علاقة حرب أو صراع حسب هيقل، أو علاقة حيّاد حسب سارتر، أو علاقة تواصل وتعاطف وجداني، فالثّابت أنّ الوجود البشريّ سواء بمعنى الذّات الفرديّة أو الـ "نحن"، وجود ناقص يحتاج إلى غيره ليكمّله وينمّيه**»[1].

المبحث الثّالث: قلق الذّات بين الحضور والغيّاب (مقاومة النّسيان):

كتبت الرّوائيّة بإحساس مرهف عن مسألة الحضور والغيّاب، وحياة الانتظار، من خلال قلبها المعادلة المكرّسة في الإبداع العربيّ، وهي أنّ البطل دائما حاضر قولا وفعلا، ويصبح هنا حاضرا في أقوال الرّواة، ويبقى صامتا لا يقول شيئا، وعليه تكون **هاجر قويدري** بهذا الشّكل خرجت من نمط المعرفة الضّيقة للذّات عن الذّات، بعيداً عن أطر الاستهلاك القرائي، وتكرار المعرفة ودورانها في الذّهن، وتذهب بنا بعيدا حين تعاود التّعرّف على الذّات من خلال الآخر الذي يحكي عنها وعن إمكاناتها، ويكون لهذا الغيّاب على مستوى القول بعدا جماليّا اتّخذته الرّوائيّة عمدا لتفسح به المجال للقرّاء ليبعثوا بتأمّلاتهم في ثنايا تجربتها.

كانت ثنائيّة الحضور والغيّاب التي تجلّت في نص **هاجر قويدري** تبحث في سؤال الذّات والمعنى المفقود، وجعلت للبطل ميلاد ثان من خلال الرّواة الذين استلموا الحكي عنه، ليصبح بهذا الشّكل، الرّواة هم من يقولون بهويّة البطل في مملكة الاختلاف، وموطن الغيّاب الذي يستنطقون منه أفعاله وأقواله، ومن بؤرة الاختلاف ينفتح سؤال البحث في هويّة البطل المغيّب في النّص الرّوائي.

---

[1] مخلوف عامر، الهويّة والنّص السّردي، دار القبيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2016، ص108.

وتذهب بنا الرّوائيّة أيضا إلى مسألة أخرى هي حياة الانتظار التي عانت منها مريم حين تذهب بنا إلى عالم الأنثى الممزّق بين تحقيق الحلم بالزّواج بالحبيب، وواقع مؤلم ينتهي بعدم تحقّق هذا الحلم، ويتم خضوع الذّات الأنثوية للنّسق الذّكوري الذي يقتضي دخول الرّجل في المغامرات والعوالم المجهولة، وبقاء المرأة على الشّاطئ تترقّب عودته بشغف كبير، إضافة إلى مراعاة ما يناسبه بعيدا عن إعادة الاعتبار للطّرف الآخر الذي معه.

لماذا جعلت الرّوائيّة من البطل حاضرا كآخر يتم الحكي عنه وغائبا كذات متكلّمة؟ وما السّبب الذي جعل هاجر قويدري تعمد إلى هذا التّغييب الذي لم نشهده في نماذج روائيّة سابقة؟.

1/ حميدو / البطل الحاضر الغائب:

فوّضت الكاتبة أمر الإخبار عن البطل الرّايس حميدو لرواة آخرين ليتقلّدوا زمام الحكي ولينقلوا تفاصيل عدّة عن حياة الرّايس البحّار والسّياسي والإنسان، من مثل حراسته لسواحل الجزائر، وسهره على انسجام العمل على متن سفينته، ومقاومته للظّلم، وإيمانه بمبدأ التّعايش السّلمي...

وكان لكلّ الرّواة الذين تبنّوا الحكي في الرّواية علاقة إمّا وطيدة أو عابرة مع الشّخصيّة البطلة (الرّايس حميدو)، باعتبارهم ذوات تحرّك عمليّة السّرد وتتحكّم «**في الأشياء التي ترويها وتقوّمها وتكشف عن انفعالها بها. وهي لا تنفك تتغيّر بحسب المقامات التي ترد فيها**»[1]، لكن مع ذلك نلاحظ غيّاب الصّوت السّارد للشّخصيّة البطلة، وقد يرجع ذلك إلى تقويض الرّوائيّة لمركزيّة السّلطة، واستبدال الأدوار ليصبح المحكوم هو الذي يتحكّم في الحاكم.

فالرّواة السّبعة إذن هم الذين يعرّفون بالشخصيّة البطلة الرّايس حميدو وببطولاته وقوّته وذكائه وحكمته وحسن تدبيره، وبهذا الشّكل تصبح الرّواية استعراضا لحياة البطل وعلاقاته

[1] محمد نجيب العمامي، الرّواة في السرد العربي (رواية الثمانينات في تونس)، ص250

من خلال هؤلاء الرّواة، ممّا يوحي للقارئ غيّاب الرّايس حميدو، فهو يمثّل الغيّاب اللّفظي الذي كان من المفروض أن يعبّر عن وجوده ويعلن عن حضوره بنفسه، فلم يدخل اللّغة ولم يتكلّم بها ولم يفرض وجوده داخل اللّغة، ولم يكن كلامه في النّص الرّوائي تجلّيا لذات تفكّر وتقول بنفسها، فكان شخصيّة صامتة في عرف السّرد، ناب عنها الرّواة الذين تحدّثوا عنها بضمير الغائب، ما يقوّض صفات البطل الحاضر بصوته ومقوّماته، والمختفي وراء خطابات الغير. فصار الكشف عن البنيّة السّرديّة مسؤوليّة مشتركة بين الرّواة السّبعة بضمير المتكلّم.

البطل في رواية **(الرّايس)** هو مجرّد شخصيّة ظلّ، يُحكى عنها من طرف الآخرين، وأفقا ينتظره القارئ مثلما تنتظره خطيبته مريم، فهو شخصيّة «**ينظر إليها نظرة الرّاصد الملاحظ لأفعالها من بعيد، أو نظرة المتتبّع لأخبارها فقط**»[1]، بهذا الشّكل ننتقل من ذات متكلّمة أولى إلى ذات ثانيّة فثالثة تستلم الحكي، وكان **الرّايس حميدو** هو موضوع الحكاية لدى كلّ الرّواة.

إضافة إلى ذلك اعتماد الرّوائيّة على تقنيّة (الرّؤية مع) التي لا تسمح للقارئ بمعرفة أو توقّع الحدث إلاّ بعد روايته على لسان راويه، فلا يسبق أحدهما الآخر (الرّاوي والقارئ) ولا يتأخّر عنه في معرفة وقائع الأحداث المرويّة، وهي في الواقع نقطة قوّة الرّواية بأسرها.

لنكون هنا بين ذاتين: الذّات الرّواية والمتمثّلة في راوي الحكاية وهو الذي مثّلناه في الرّواة السّبعة، والذّات المرويّة التي تمثّل كذلك بؤرة النّص الرّوائي، وهي الشّخصيّة البطلة التي شغلت حيّز الرّواية **(الرّايس حميدو)** الحاضر الغائب الذي يشكّل الحضور المعنوي للذّات من خلال أقوال الرّواة، وهو ما يمثّل الحضور الموضوعاتي للذّات البطلة بملامحها المعنويّة التي تشارك المبنى عبر وسيط سرديّ تكفّل بالحكي بدل عنه، وغيّابها الذّاتي بملامحها اللّفظيّة التي تمثّلها كذات ساردة تسرد الأحداث بنفسها دون وسيط سرديّ.

إنّ الواقع والسّرد شكّلا وحدة وواجهة الخطاب الوجودي للنّص الرّوائي الذي بين أيدينا حيث تفاعلا وخلقا لنا نسقا يحمل كل منهما تصورات الآخر، لتصبح رواية **(الرّايس)** بهذا الشّكل هي محاولة تفكيك البنى الفوقيّة لتفسير وتجسيد موقع الإنسان المعاصر من هذه التّناقضات

[1] عبد الرحيم الكردي، الرّاوي والنّص القصصي، ص120.

وبما أنّ الرّايس حميد شخصيّة مهيمنة في زمن مضى تحيط بالواقع الفعليّ الذي شهد العديد من التّناقضات، فإنّ الزّمن المعاصر هو زمن المآسي يبحث عن بطل كالرّايس حميدو لكي ينقذه من هذا الشّتات الذي ينازع الإنسان ويسحقه نتيجة الهيمنة على العالم التي استباحت التّسلّط والاقصاء.

يمثّل تغييب الفعل القوليّ للبطل الرّايس حميدو في النّص الرّوائي، نزع القداسة عنه وتحويله إلى إنسان عادي، كما يعكس «**مخاتلة، أو نزوع مكري معقلن لتغييب الرّغبة في ذاتها وفردنتها ومنحها صفة جمعت، بغية تدشين تاريخ جديد**»[1]، وقد أصبح لتعدّد الرّواة الدّور الفعّال في تحريك دفّة السّرد وتطويره.

سعت الرّوائيّة بخرقها للبنيّة السّرديّة الكلاسيكيّة إلى إثبات تحرّرها من الكتابة الذّاتيّة فهي انطلقت من تحرير كتابتها لتحرّر ذاتها، فتقويضها لمركزيّة البطل، وإعلائها من شأن الرّواة يمثّل تقويضها للمركزيّة وإعلائها لشأن المّهمش، لهذا يصبح تجاوز الكتابة التّقليديّة نهجا لابدّ من الخوض في غماره لتعريّة الواقع والمهمّش والمسكوت عنه.

تجّلت ثنائيّة الكشف والتّستّر للشّخصيّة البطلة **(الرّايس حميدو)** في الرّواية من خلال الحضور الضّمني للشخصيّة البطلة التي ساهم في سرد حكايتها تدخّل الرّواة، في حين شكّل الاختفاء القوليّ للشّخصيّة البطلة البؤرة النّواة التي انبثق منها غيّاب صوت **(الرّايس حميدو)** فكنّا مع كلّ راو نتعرّف على شخصيّة الرّايس حميدو، حسب وجهة نظره وحسب ما يعرفه عنه.

تتوّسل رواية **(الرّايس)** تقنيّات تستهدف قتل البطل، ومنح الصّلاحيّات الكليّة للرّواة حتّى يدلوا بما يعرفونه عن البطل، فيمجّدون بطولاته حينا، ويرثون أحزانه حينا آخر[2]، هكذا تنتقل مهمّة القص من البطل إلى الشّخصيّات السّاردة التي أصبحت تملك مفاتيح العالم السّردي الذي يكشفون من خلاله عن ذواتهم، من خلال استعمال ضمير المتكلم (الأنا)، إضافة إلى الذّات البطلة من خلال سرد أفعاله ومنجزاته عن طريق توظيف ضمير الغائب هو.

---

[1] إبراهيم محمود، الأنثى المهدورة (لعبة المتخيّل الذكوري في صناعة الأنثى)، ص120.

[2] ينظر، يمنى العيد، الرّاوي الشكل والموقع، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1986، ص85 – 86.

تتجسّد شخصيّة حميدو في الرّواية منذ الصّفحات الأولى في ذلك البطل المغامر والعاشق للبحر وتحديّاته، يقول في ذلك على لسان بفاريتو: «**لقد كان سبب دخولي إلى البحر هو اللّحاق بحكايات البحّارة الباطلة، كنت غاضبا أنتظر وصولهم إلى ساحة دلالة مسجد سيدي مسعود حتّى أسمع قصصهم العجيبة. كانوا يخبروننا أنّ سحرة البحر وجنّياته هم الذّين يساعدونهم في القبض على الكفّار، لأنّهم كانوا يتمكّنون من السّير فوق البحر وفعل أمور لا تخطر على بال. لم أشكّ لحظة في صدقهم، لأنّني عندما كبرت عرفت بدوري جنيّة البحر...**

نعم؛ هناك بالفعل جنيّة بحر وسحرها لا يخطر على بال. هل تعرف من هيّ؟ إنّها السّكينة»[1].

استهوت تلك القصص والمغامرات التي كان يحكيها البحّارة عن البحر وأمواجه وصفائه وجماله وسكينته حميدو فعشق البحر، وبدأ يتذمّر من حياته في اليابسة وعمله في الخيّاطة، يردّ على أبيه الذي سأله عن عمله: «**لا شيء، ننظّف المكان وننزع الخيوط الزّائدة ونكوي بعض الملابس، وفي أحسن الحالات نساعد على شدّ القماش قبل التّفصيل.**

ردّد حميدو ذلك بقرف كبير، ثمّ همس لمزيان بأمر ما... فما لبثا أن اختفايا من على طاولة الطّعام»[2]، منذ الصّغر وهو يفكّر في البحث عن السّكينة التي لم يلق أثرها في عيشه على اليابسة، فكان يتّجه إلى أين يلتقي البّحارة ويسمع حكاياتهم، حتّى أغرم بالبحر الذي رحل إليه في سنّ مبكّرة.

يحمل البحر عند حميدو هنا دلالة شبيهة بدلالة البحر عند حنا مينة وهي المتمثّلة في «**دلالة الحياة، ويحتوي على ما يقابلها فهيّ الموت، فالبحر الذي ينضوي على إرادة الفرد وصراعه، وينضوي على انكساره وهروبه، وحنينه إلى صراعه من جديد، بعد زمن يمضي مع عواصفه، فالبحر وحده نحنّ إليه، وهو وحده يسمع أنيننا ونجوانا وشكوانا، إنّه ملاذ الإنسان**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص111 –112.

[2] المصدر نفسه، ص22.

والصّديق الوفي»[1]، وهكذا أصبح حميدو أحد أبطاله المشهورين إلى حد الخرافة، فالبحر هو الذي كوّن شخصيّته البطوليّة، كما هو منبع سكينته.

ركّزت **هاجر قويدري** في متنها على رسم ملامح الشّخصيّة البطلة من الدّاخل أكثر من اعتمادها على الملامح الخارجيّة، كما جسّدت الصّفات الإيجابيّة للبطل دون ذكر السّلبيّات التي نلمسها نحن القرّاء ضمنيّا من خلال أحاديث الرّواة عنه، أمّا الإيجابيّات فهي التي طغت على صفحات كلّ الرّواية، حيث أرجعت الرّوائيّة بطلها أسطوريّا، يقول **بفاريتو**: «**أبحرنا إلى غاية نهاية استحكامات ميناء الجزائر بالكامل، حيث أمرنا حميدو بإنزال الشّراع وانتظار بعض الوقت كنّا لا نجادل حميدو في أوامره، ولا نريد البحث عن إجابات لتساؤلاتنا كان وعلى الرّغم من صغر سنّه يتمتّع بوقار شديد، وبنظرة حادّة تجعلنا جميعا ننزل عيوننا أرضا**»[2].وقوله أيضا: «**لقد أحبّ الرّايس تشلبي الفتى حميدو كثيرا، وعرف أنّه من النّوع الذي لا يهاب شيئا ولا يمكن أن يتراجع إلى الوراء مهما حدث. كانت هذه الميزة ضروريّة جدّا لركوب البحر يسمّونها هنا "الزّدمة" والذي لا يكون "زدّاما" لا يمكنه موّاجهة تقلّبات البحر**»[3].

عرفت شخصيّة حميدو تاريخيّا وروائيّا بشجاعتها وإقدامها، كما عرفت بالدّهاء والقوّة على الصّمود في المعارك التي كان فيها النّصر حليفه دائما، فقد قام بطرد سفينتين حربيّتين يقول وكيل الحرج مصدّق مستهزءا به: «**وصل حميدو فاتحا، كان الجميع يهتف باسمه، لا أفهم ما الذّي فعله حتّى يستحقّ كلّ هذه الحفاوة، لقد قام بطرد سفينتين حربيّتين قادمتان من جنوة أثناء مرورهما بسواحل وهران، كانتا متوجّهتان نحوى جبل طارق. لم يكن يملك العدّة للمواجهة فاختار ترهيبهما ومنعهما من المرور، هذه القصّة التي شغلت الدّنيا، وسمعت بها كلّ سفن البحر المتوسّط، جعل منها خير الدّين نصرا كبيرا أماما والده الدّاي حسين باشا، الذي أمر في الحال استقدامه إلى الجزائر العاصمة ومنحه سنبكا هو الأفضل في كامل الأسطول**

---

[1] مهدي عبيدي، جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، ص122.

[2] هاجر قويدري، الرّايس، ص 42.

[3] المصدر نفسه، ص84.

الجزايري»[1]. حميدو بطل أسطوري دافع عن الجزائر من الغزو منذ سنين، يحكي **بفاريتو** عن أول يوم التقى فيه حميدو: «**لم يرقني شكله على الإطلاق وهو يمعن النّظر في كلّ واحد منّا، كان يبدو صغيرا حتّى على أن يكون باش رايس بحر، وعندما وصل إليّ ابتسم وقال:**

- **ترى ماذا ستفيدنا هذه العاهة؟**

كان وجهي متورّما بالكامل بعد لكمات وكيل الحرج، كما أنّني كنت جالسا أرضا لأنّ كاحلي لم يسعفني على الوقوف، ومع ذلك ضقت بهذا التّعبير وبدأ الدّم يصعد إلى وجهي.

ردّ عليه الحارس الطّيب الذي اعتنى بي منذ قليل.

- **لقد قام بعصيان وأدّبه وكيل الحرج السّيد عليّ.**

تغيّرت ملامح حميدو بالكامل عندما سمع اسم وكيل الحرج السيّد عليّ، ولم أعد أفهم شيئا عندما صرت أنا اختيّاره الوحيد»[2]، لكن سرعان ما تغيرت وجهة نظر **بفاريتو** عن حميدو حين وجد فيه الصدّيق والبطل الشّجاع الذي يراعي مشاعر النّاس، ولا يبخس أعمالهم.

هكذا أصبح حميدو شخصيّة بطوليّة في نظر رؤسائه في العمل وحتّى العمّال البسطاء الذين يعملون معه، وكانت أعظم انتصاراته استيلائه على إحدى سفن الأسطول البرتغالي التي أطلق عليها "**البرتغيزة**"، ومن بعدها استيلائه على سفينة أمريكية أطلق عليها "**الميريكانا**" واستطاع بعدها تشكيل أسطوله البحري الخاص المكوّن من ثلاث سفن بحريّة، سفينته الخاصّة والسّفينتين البرتغاليّة والأمريكيّة، محمّلة بأربعين مدفعا، جعلته يفرض سيطرته على البحر لأكثر من ربع قرن. إلى غاية ذلك اليوم الذي غدرت به السّفن الأمريكيّة في حرب غير متكافئة الأطراف «**انتهى حميدو في البحر برفقة صديقه علي طاطار بعد أن قصفتهم مدفعيّة ستيفن ديكاتور ورغم كلّ جراح علي طاطار إلاّ أنّه رمى بجثّة حميدو في البحر كما كان يشتهي**»[3]

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص39 – 40.

[3] المصدر نفسه، ص192.

حيث كان حميدو يقود سفينة واحدة مقابل تسع سفن، تحسم المعركة من الجولة الأولى، لتنتهي أسطورة هذا البّحار الجزائري الشّجاع.

هكذّا وجد السّكينة التي كان يحلم بها حميدو دوما، يقول: «**عندما تكون في وسط البحر وتتمكّن من القبض على لحظة الصّمت الملثّمة، يمكنك أن تجعلها تحدّثك بما شئت... سوف تتجرّأ وتصير سحرة يركضون فوق البحر، أو جنيّات يتمايلن بزعانفهنّ، لو أنّك تقاطعت مع سكينة البحر وانصت إليها مرّة واحدة، سوف تفهم أنّ الوقت لا معنى له، والحزن لا معنى له، وكلّ شيء في هذه الدّنيّا يبدأ صاخبا وينتهي إلى السّكينة، لذا لو حدث لي شيء في البحر فلا تأخذوني إلى اليابسة، قل لهم يا عليلو أن يرموا بي في عمق البحر، حتّى أتناغم مع السّكينة وأشفى من هذا العالم الصّاخب**»[1].

يرمي حميدو في البحر أسراره، وأوجاعه، وأحاسيسه، وعواطفه، ويترك حبيبته مريم التي بقيت تنتظره لأزيد من أربع وعشرون سنة دون جدوى، فبسبب رفضه الحياة على اليابسة تخلّى عن حبّه، وخاض في رحلة البحث عن الخلاص لذاته، وهو ما يتّضح في قوله **لـ: بفاريتو**: «**هذه الخطبة هيّ أسوء قرار اتّخذه، وأنّه قد ضيّع مستقبل الفتاة معه، لكنّه فعل ذلك لأنّها هيّ، مريم التي أحبّها منذ صغره والتي ستصبر على كلّ ما قد يفعله بها، ولو لم تكن هيّ لما قام بهذا التّصرّف. شعرت بثقة حميدو في معشوقته، أدركت هذا في عيونه وراحة باله**»[2]، يبدو من خلال هذا الاستشهاد أنّ حميدو ندم على ارتباطه بمريم لقد فضّل البقاء وحده يجوب البحار غير مكترث بشوقها له، يقول **بفاريتو** وهو يصف حالة مريم عندما التقت بحميدو: «**ظلّت والدة حميدو تبكي طوال الوقت وهو يقبّل يدها، بينما لم يختلس ولا نظرة إلى معشوقته مريم، رغم أنّها كانت تنبض، وصدرها يتعالى وينخفض في شهيق وزفير مشتاق عنيد**»[3].

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص112.

[2] المصدر نفسه، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص43.

عبث حميدو بمشاعر مريم ونكل بأنوثتها البائرة وهي تنتظر أن يأتي يوما يغيّر فيه رأيه ويعود إلى اليابسة ليعيش معها، لكن حميدو قرّر إنهاء علاقته باليابسة، وعدم البقاء فيها أبدا وهو ما يعني أيضا إنهاء علاقته بمريم، سأله **بفاريتو** عن تجهيزه بيته ردّ قائلا: «**في اليوم الذي تراني فيه أملك مفتاحا لبيت أعود إليه كلّ مساء توقّف عن مناداتي الرّايس حميدو لأنّني سأقصّ شاربي وأغسل الأواني مع النّساء**»[1]. فالرّجولة بالنّسبة له تعني الإبحار والسّفينة والأمواج، ستكون العائلة عائقا لتحقيق أهدافه: «**متأكّد أنّني لن أتزوّجها وأنّني ضيّعت حياتها بالكامل. أجهل لما أفعل ذلك، إنّها لا تستحقّ وأنا في داخلي أحبّها أكثر من روحي ومع كلّ هذا لا يمكنني الزّواج بها. كل ما حدث ورطة كبيرة، من الصّعب أن أجد نفسي منساقا خلف حكايات الزّواج وتربيّة الأولاد وأنا غائب كبير عن البيت. الزّواج يعني أن أكون على اليابسة لوقت أكثر وأن أترك البحر لوقت أكثر، وأنا قد حسمت أمري في هذا الأمر منذ زمن طويل. هل تعرف يا صديقي أنّني تزوّجت بجنيّة بحر، قد لا تصدّقني، أعرف... لكنّها الحقيقة التي طوّقت كامل اعتقاداتي**»[2]، هكذا كان يبرّر حميدو موقفه إزاء رفضه الزّواج، ترك مريم في النّهاية بعد أن افتضها على عجل، نهباً لمختلف المشاعر المظلمة تفترسها بعد رحيله.

تكون **هاجر قويدري** بهذا الشّكل قد وضعتنا بين ثنائيّة المدّ والجزر حول شخصيّة حميدو التي كانت في أغلب الرّواية شخصيّة إيجابيّة، وشخصيّة بطوليّة، تمثّل الذّات القويّة الشّجاعة المهيمنة على مجريات الحكي، كما هيمنت على أقوال الشّخصيّات الرّوائيّة التي قدّستها حينا، وأظهرت عيوبها حينا آخر، خاصّة سلوكها مع مريم التي غادرها عبر اعتذارات تعكس حبّها لذاتها، كما تعكس اعتقادها بأنّ مريم تعدّ عائقا للوصول إلى غايتها المنشودة.

تكرّس هذه الرّؤية الثقافة الذّكوريّة المستمرّة عبر التّاريخ، التي تعتبر المرأة مجرّد كائن يخدم الرّجل لا غير، ويجب أن تتحمّل كل تصرّفاته دون أن يراعي هو بعض مشاعرها يقول بفاريتو عن حبّ حميدو لمريم: «**هيّ، مريم التي أحبّها منذ صغره والتي ستصبر**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص111.

على كلّ ما قد يفعله بها، ولو لم تكن هي لما قام بهذا التّصرّف»[1]، يعتقد أنّ حبّها له يسمح له أن يتركها معلّقة تنتظر عودته دون أمل، بل هو متأكّد أنّه لن يرتبط بها، لأنّ البحر هو الحياة التي يجب أن يعيشها ويسكن إليه، بعيدا عن اليابسة وحتّى بعيدا عن مريم الذي يدّعي حبّها.

يبدو أنّ بطولات الرّايس حميدو تعود بنا إلى **الأوديسا** لـ: هوميروس، وبالضّبط مع أوديسيوس الذي بقيّ مدّة 10 سنوات في البحر يواجه خلالها الكثير من المخاطر، وطوال هذه الفترة تبقى زوجته بينيلوبي بانتظاره، ممتنعة عن الزّواج، رغم العروض الكثيرة التي تتلقّاها خاصّة بعد وصول أغلب المحاربين في حرب طروادة ما عدا زوجها. تنتهي الملحمة بوصوله إلى إيثاكا وقيّامه بالانتقام من الذين اضطهدوا زوجته في تلك الفترة.

رحلة حميدو في البحر كادت تدّل على الضيّاع، بسبب عشقه لعرائس البحر التي منحته السّكينة، وتخلّيه عن كلّ شيء من أجلها، أمّا أوديسيوس فقد عشقته عروس البحر كليبسو وسجنته عندها رغما عنه، وحاول الفرار منها من أجل العودة إلى زوجته التي تنتظره بشغف، لكن الشّيء المخالف هو أنّ الرّايس حميدو هو من كان مولعا بالبحر، وبقيّ فيه بإرادته، وتخلّى عن مريم أيضا بإرادته، ومات في البحر بإرادته، لكن أوديسيوس بقيّ في البحر مجبرا بسبب المكائد التي حيكت ضدّه، وكان يموت ألف مرّة شوقا للّقاء بزوجته التي بقيّت وفيّة له وانتهى انتظارها بعودته، لكن انتظار مريم بلا جدوى لأنّ حميدو لم يعد فقد مات في البحر.

2/ مريم / حياة الانتظار:

إضافة إلى إبراز الرّوائيّة للذّات / البطل بين الحضور والغيّاب في الآن ذاته، تنتقل بنا إلى موضوع آخر يتعلّق بالذّات الأنثويّة التي رمّمت بها بعض ذاكرتها حول موقعيّة المرأة في العرف العربيّ الذي يراها مجرّد إنسان يزيد المتاعب على الفحولة.

"مريم" هي خطيبة "حميدو" التي بقيّت معلّقة طوال النّص بشبحه الحاضر/ الغائب فهي منذ أربعة وعشرين عاماً تنتظر أن يسأم من البحر ويتزوّج بها، لكن البحر سئم

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص41.

منه وهو لم يسأم منه، حتّى ذلك اليوم الذي بقيّ فيه إلى الأبد، فتعاطفت معها بعض الشّخصيّات وساندتها في محنتها.

لم تستطع **هاجر قويدري** كغيرها من الرّوائيّات أن تخلّص قلمها من الكتابة عن معاناة الأنثى، رغم استنطاقها للمسكوت عنه وتطرّقها إلى قضايا جديدة تجاوزت بها هيمنة الذّات الأنثويّة على النّص، إلاّ أنّ المرأة فعلا ما زالت تحضر في النّصوص النّسائيّة بشكل أو بآخر، بصفتها كائنا مهمّشا تعاني بسبب النّسق الفحولي الذي يسيّر حياتها، بل حتّى مشاعرها.

تُختزل قضيّة المرأة في رواية **(الرّايس)** في أحلام المرأة في الحصول على حبّها، عشقت مريم ابن عمّتها حميدو حتّى الجنون، تقول: «**في تلك اللّيلة تأمّلت وجه حميدو طوال اللّيل لقد وضّبت عمتي غرفة الضّيوف وجعلتنا ننام في صفّ طويل يضمّ مخلوف ومزيان وأنا وأميّ كما جعلت لحميدو مكانا إلى جانب أخي مخلوف، وعندما استيقظت أميّ في الصّباح الباكر وجدتني نائمة عند قدميه، سحبتني بشدّة حتّى أنّني قمت مفزوعة ومرعوبة، تمتمت بكلمات لم أفهمها ومع ذلك غافلت غفوتها ورحت أتأمّله من جديد**»[1].

وتقول في موضع آخر «**أرافقه كلّ ليلة إلى وسادتي، لقد وقعت في الحب مبكّرا جدّا**»[2] وتصف جمال عينيه: «**عدت بالعمر إلى سنّ الخامسة، عندما أتى حميدو إلى زيارتنا صيفا لقد خطفتني عيونه منذ النّظرة الأولى، لأنّها كانت بلون البحر ولم أكن أشبع البحر رغم الأمتار القليلة التي تفصل بيتنا عن شاطئه**»[3]، لكن هذا البحر الذي أحبّته مثلما أحبّت حميدو جلب لها التّعاسة لأنّه أخذ منها حميدو ليستفرد به، ويسكن إليه ويتركها في شوقها تنتظر بزوغه كالقمر: «**كم أمقت هذا الجهاد الذي حال بينه وبين حضوره مراسم دفن والده وبينه وبين شوقي، كم أمقته وأمقت جنّته الموعودة**»[4]. وهكذا يؤدّي فضاء البحر دلالتين، دلالة إيجابيّة وأخرى سلبيّة.

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص19.

[4] المصدر نفسه، ص32.

لقد كان البحر رمزا لـ: «**الذّاكرة والضّياع والغربة والهزائم والانكسارات والأمل وبوابة العودة مثلما كان بوابة المنفى إذ إنّ الصّورة تجمع كلّ هذه الأبعاد المتناقضة ما دام البحر قد استقرّ في اللاّوعي رمزا للرّحيل والفقد، وبذلك ينتهي دائما عند الذّات في شعورها بالاغتراب ومأساويّته**»[1]، لقد عانت مريم مع هذا البحر، ومع الحبيب الذي غرق في لجّة البحار وعرائس البحر. هكذا تذهب مريم بذاكرتها إلى «**لحظة تأمّليّة أمام البحر، وعبر استرجاع ذكرى الحبيب الغائب، في لجّة الحلم، أو بالأحرى حلم اليقظة، لتمتطي أمواج البحر، وتنطلق منتشيّة بحرارة الشّمس، تسبح رفقة ظلّ الحبيب الغائب، وفي جو شاعري، ممتد عبر زرقة الماء وزرقة السّماء، وذلك قبل أن يحاصرها الوعي وتعود إلى مرارة الواقع، حيث الأمواج العاتيّة، تحاصر الذّات التي لا تجيد السّباحة، ليبقى الغيّاب والاغتراب وحدهما المهيمنين، أمام ظلّ الحبيب الغائب خلف أمواج البحر**»[2]، فالبحر كان هنا بؤرة مركزيّة للصّراع السّردي بين استدعاء إيجابي لما يعكسه من جمال وشاعريّة الاستحضار، وطرد سلبي لما خلّفه من حزن في شخصيّة البطلة مريم.

تصف هذه الحوارات الدّاخليّة الحبّ الكبير الذي تكنّه مريم لحميدو، والذي تمرّدت من أجله على الجميع، وتحمّلت كلّ الإهانات التي كانت تتلقّاها من أخيها الأكبر مخلوف الذي كان يمارس عليها الضّرب، بسبب عدم امتثالها لرغبته في تزوجيها وهي منتظرة حميدو الذي أحبّ البحر أكثر منها: «**قبل سنتين تقدّم لخطبتي ثلاثة شُبان، كانت ظروفهم مواتيّة لزواج محتمل ومع ذلك رفضتهم جميعا، وعندما تقدّم لي الخاطب الرّابع رفضته، ثارت ثائرة مخلوف أخي الأكبر وحبسني في دار العولة ثلاثة أيّام وعندما عاود سؤاله لي في قبول الزّواج، عاودت أيضا رفضي فما كان منه إلاّ أن أشبعني ضربا**»[3]، وكانت نهايتها وشيكة في ذلك اليوم فقد فقدت وعيها لأكثر من خمس ساعات، إلاّ أنّ ذلك لم يكن أسوأ ممّا حصل

---

[1] جمال مجناح، "مكانيّة صورة البحر في الخيال الشّعري الفلسطيني"، مجلة جامعة القدس، ع21، تشرين الأول2010 ص161.

[2] عبد الرحيم الوهابي، السرد النّسوي العربي (من حبكة الحدث إلى حبكة الشّخصيّة)، ص70.

[3] هاجر قويدري، الرّايس، ص18.

لها. وشوشات النّساء بأنّها فاقدة للعذريّة وأنّ ابن عمّتها حميدو قد نال منها، هي التي نالت من أمها وجعلتها طريحة الفراش حتّى وافتها المنيّة[1].

تعيش مريم وضعا صعبا، بسبب أخيها الذي يرى فيها عالة عليه، يجب تزوجيها بأيّ رجل يتقدّم لخطبتها حتّى وإن كان غير مناسب، خوفا من أن تجلب له العار ببقائها عزباء أو كما يقال عانس.

تناولت الرّوائيّة عالم المرأة وخصوصيّته، وعملت على إبراز صوتها، فجاءت حكايتها في الرّواية سردا ذاتيّا عبر ضمير المتكلم (أنا) وعلى لسان مريم، هذا السّرد الذّاتي كان ينفتح على الذّات الأنثويّة عبر تداعيّاتها واسترجاعاتها وحواراتها، التي تصوّر الصّراع بين الذّات مريم المحبّة والآخر حميدو المتجاهل. وتفقده في الأخير، وهو ما زاد من تفاقم أزمتها النّفسيّة عبر لغة الحزن والأسى.

كما نلمس في شخصيّة مريم، ذلك الكبرياء، وتلك الجرأة، وذلك التمرّد، الذي مارسته على أخيها مخلوف عندما رفضت الزّواج وقرّرت البقاء عزباء في انتظار حميدو الذي طال انتظاره، تقول: «**كلّ ما بيدي يا حبيب الرّوح أنّني على عهدك ولن أتزوّج بأحد غيرك مهما يكن**»[2]، لم يكن هذا التّمرّد كافيّا لأنّها لم تستطع منعه من إيذائها حين جعلها طريحة الفراش غارقة في بحر الدّماء. تجرّعت مريم مرارة الألم والشّوق والحنين، وهي تنتظر فارس أحلامها يأتي على فرسه الأبيض ويأخذها إلى بحر العشّاق، ويغرقها في حبّه حتّى النّخاع، لكن ما أجمله حلم وما أصعبه انتظار دون توقّف: «**هكذا؛ كما دوما... يدقّ حميدو باب شوقي ثمّ يهرب، أهرع لأفتح له فلا أجد غير أمنيّاتي وقد كبرت أكثر، في كلّ مرّة تنكسر سنوات على رأسها وتظلّ جاثمة أمام الباب، يحلو لها ذلك، فلا تشكو ولا تتذمّر.**

أمّا أنا فقد تعبت، تعبت جدّا، وصرت لا أطيق نفسي، ولا هذا الانتظار الذي يخيط عامه العاشر من دون لون للفرح. سنوات من الدّموع والشّوق والحلم والرّغبة الحارقة ولا يأتي حميدو.

---

[1] ينظر، هاجر قويدري، الرّايس، ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص،ن.

يبلّلني الشّتاء ولا يحضنني حميدو، وتفتح أزرار ثوبي حرارة الصيّف ولا يحتويني حميدو، أنتظر وأنتظر ثمّ أسكت وأنام»[1].

شاء القدر أن يبعث ببعض الأمل إلى حياة مريم، حين قرّر حميدو خطبتها من أخيها مخلوف، لكن هذا القرار مثلما أدخل على قلبها الفرح والسّرور، كان سبب تعاستها حيث كان يغيب لفترة طويلة، تمرّ السّنوات وفي كلّ مرّة يأتي فيها يتوّعد أنّه في المرّة المقبلة سيعقد قرانه عليها لكن دون جدوى، تقول مريم: «**الموجع أنّني أملك إجابات كثيرة، ولا أعرف ماذا سأختار من بينها حتّى تكون أكثر إقناعا. هل سأقول أنّ هذا هو عامي السّابع منذ أن تقدّم حميدو لخطبتي ولم نتزوج بعد. أم سأقول أنّها مليّة زوجة أخي مزيان سكبت قارورة قطران كاملة على جهاز عرسي»**[2]. وتحاول إقناع نفسها أن لفترة انتظارها بداية ونهاية: «**سوف يترك بحاره يوما ما ويرسو فوق صدرك»**[3].

لقد قدّمت **هاجر قويدري** مريم شخصيّة نسائيّة قويّة، وقفت تصارع الحياة، وظلّت صامدة تتحدّى الصّعاب، مصرّة على تحقيق حلمها بالزّواج من حميدو، حيث يبقى هذا «**الحلم حلقة اتّصال بين الدّاخل والخارج، من خلال سفر الذّات، ونبوءاتها في الحلم الذي يشكّل عوالمها المضيئة والمزوّدة بومضات شعريّة تفعّل السّرد، فتجعله أكثر إثارة وغواية»**[4]، دون أن يحدث شيء من ذلك مع حميدو الذي كان يفكّر في البحر لا شيء سوى البحر.

فقدت مريم الأمل، وبدأ يموت الحبّ في قلبها، ويتجلّى ذلك في قولها: «**شعرت وكأنّني ابتلعت شيئا ما، باردا حارقا في الوقت ذاته، فلم أتكلّم ولم أقل شيئا، لقد خرج إلى البحر من جديد، من دون أن يحدّد موعد قراننا، حتّى أنّه لم ينظر إليّ، لقد قال لي وهو يستعدّ للمغادرة:**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص116.

[2] المصدر نفسه، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص59.

[4] الأخضر السّايح، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقديّة في السّرد وآليّات البناء)، ص288.

- **كيف حالك، بخير... تركت لك العافيّة.**

ولم يضف ولا كلمة أخرى، ولا حتّى انتظرني لأقول شيئا»[1].

وتقول في موضع آخر: «**لقد كرهته كثيرا، ولو أنّني أستطيع طعنه لفعلت، كنت أتمنّى أن يموت هو ولا تموت العمّة زوينة. [...]**

تعوّدت على أن أنزوي في مكان ما وأقتل الوقت والقلب بالتّطريز، [...] لا بدّ أن لا أتوقّف عن التّطريز أبدا وإلاّ وقعت على الأرض وعرفت أنّ عمري 42 سنة وأنا هنا أنتظر حميدو ليتزوّجني منذ أكثر من 24 سنة»[2]. عاشت مريم الحياة والحب بين الحلم واليقظة، لتأتي لحظة الانفراج ولحظة السّعادة متأخّرة بعد أزيد من 24 سنة، حين يقرّر حميدو الزّواج بها بعد وفاة والدته، ويأخذها معه إلى البحر لتعيش أزهى أيّام حياتها معه في سفينته، بعدها يعيدها إلى البيت لتكون آخر مرّة يجمع بينهما القدر، ويموت في البحر ويتركها وحيدة تعود إلى أحلامها وتطريزاتها التي ترى فيها ظلاله يطلّ عليها كلّ يوم ليلقي السّلام عليها[3].

كان حميدو حاضرا بكثافة في كلّ هذه المشاهد السّرديّة، كمؤشّر على سلطة الآخر مقابل الذّات / مريم، التي مثّلت الانتظار الذي دام لسنوات، وهو ما يفضح النّسق الثّقافي المحتكم في علاقة المرأة العاشقة بالرّجل المتجاهل، الذي تصفه مريم بصفات إيجابيّة مع تغييب لأيّ مؤشّر سلبي بخصوصه.

تحاول الرّوائيّة من خلال تصويرها لعلاقة الحبّ غير المتّزنة بين مريم العاشقة وحميدو المتجاهل، أن تعرض خطابا مناوئا لنسق الفحولة، من خلال أسلوب يغيّب حميدو من رقعة النّص ويصير ضميرا غائبا، تنوب عنه أفعاله، وفق ما تقوله مريم والرّواة الآخرون عنه. هكذا تكون الذّات الأنثويّة في هذا النّص قد اقتلعت من موقع الأمل والأمان، ووضعت

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص143.

[2] المصدر نفسه، ص188.

[3] المصدر نفسه، ص189 – 190 – 191.

في لجّة الضيّاع والانتظار، ووسم واقعها بالضّيق والتّشنّج، وقول مريم بمرور أربعة وعشرون سنة وهي واقفة تنتظر، يعكس زوال الشّباب والإحساس بالمأساة، وفقدان قيمة الحياة.

لقد فصّلت **هاجر قويدري** في تصوير مآسي المرأة، حين ذكرت رغبة مريم الشّديدة في مرافقة أبيها إلى البحر، ورفض أخيها مخلوف أن تخرج لأماكن مخصّصة للرّجال دون الإناث: «**كان مخلوف لا يحبّ رفقتي، ويغتاظ عندما يصطحبني والدي معه إلى البحر لقد دللّني والدي بالقدر الذي لا يغضب به أولاده الذّكور، لذا لم تكن تنفع السّباحة إلاّ في عيونه بعدما يخضع لرغبة أبنائه ويعيدوني إلى حيث النّساء يغمّسن أيديّهنّ في الطّين ويصنعن الجرار أو يحضّرن العجين وكنت أمقت الأمرين**»[1]. فأشارت إلى معاناة حوتة زوجة مخلوف: «**طيّبة جدّا ولا تستحقّ العذاب، يكفيها عذاب أخي مخلوف وطبعه الخشن**»[2]. وهو ما يعكس قول "**أحمد إنصاف**" «**وأد المرأة لا يزال مستمرّا في كثير من المجتمعات، ومنها بلداننا العربيّة بشكله الأخطر والأهم: وأد العقول حيث، تتمّ عملية تشويه وتأطير القدرات عند المرأة**»[3].

إضافة إلى موانع أخرى وضعها المجتمع مثل عدم الحديث مع الرّجل أو عن الرّجل وتنقل مريم في هذا السّياق موقفا جرى بينها وبين مخلوف، حيث طلبت ذات يوم من عائلتها الذّهاب إلى بيت حميدو في انتظار إصلاح بيتهم، فتلقّت صفعة من مخلوف، هرعت إلى صدر أمّها التي همست: «– **كان يجدر بك أن تقولي لنذهب إلى بيت عمتي وليس إلى بيت حميدو حاولي يا ابنتي أن لا تذكري أسماء الذّكور أمام إخوتك**»[4].

تؤشّر هذه الجمل المتولّدة عن الفعل النّسقي في المضمر الدّلالي، على بنية ذهنيّة تحتفظ بخلفيّة ثقافيّة تضع المرأة في خانة الإقصاء، من خلال تحريم بعض الأفعال عليها (كرفض كلامها عن الجنس الآخر، منعها الذّهاب مع إخوتها الذّكور إلى البحر...)، وعليه فوضعيّة «**المرأة**

---

[1] هاجر قويدري، الرّايس، ص19 – 20.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] أحمد إنصاف، "الموروث الثقافي كأحد معوقات الإبداع عند المرأة"، أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع، المجلس الأعلى للثقافة العربيّة (26 – 27 – 28 – 29 – 30) أكتوبر 2002، ص22.

[4] هاجر قويدري، الرّايس، ص21.

الدّونيّة في المجتمع، لم تكن وليدة للصّدفة، بل جاءت نتيجة تضافر مجموعة من الظّروف والخطابات والتّأويلات السّاذجة، التي تمّ نقلها عبر التّاريخ، وبين مختلف الحضارات، لتكوّن فكرة خاطئة عن المرأة [...]، ممّا سهّل على الرّجل ممارسة سلطته القامعة ضدّها، عن طريق اتّباع أساليب وحشيّة»[1]، كرّست لعقدة النّقص في أعماق الفكر الأنثويّ. ويرد صراع آخر بين ذاتين من الجنس نفسه، تقول مليّة لمريم: «- **ألا تزالين تحلمين بالزّواج، أنت عانس عانس»**[2]، وتقول عنها مريم: «**إنّها لعينة وسليطة اللّسان ومع ذلك تزوّجت مزيان أرقّ وأحنّ إخوتي. مزيان الذي لم يجرحني ولم أسمع منه ما يزعجني يوما، إنّه الوحيد الذي لا يزال يتذكّر أنّ في البيت أختا صغرى، يتيمة ولا صدر ترتمي عليه وليست خادمة تطبخ وتمسح وتربّي صغار إخوتها»**[3]. ولا تنجو من سخريّة نسائهم: «**ثرثرة نسائهم وسخريتهنّ منّي لأنّني "العانس الخادمة"**»[4]، ولمّا أصيبت بالمرض، يقّرر أخوها مخلوف إبعادها من البيت لأنّ مدّة صلاحيّتها انتهت: «**غدا سأحملها إلى يسّر، لا بدّ أن تعرف أنّنا نعيش في هذا المنزل مع أطفال، ولسنا نريد لهم الموت»**[5]، والموقف نفسه تبدي به مليّة تّجاه مرض مريم: «**لا أعرف ماذا سنفعل بك وأنت هكذا»**[6].

جاء الرّوائيّة **هاجر قويدري** بتجربة إبداعيّة ابتعدت فيها عن التّقليد حين مزجت بين البحث في التّاريخ كموضوع رئيس في الرّواية، وهو تاريخ غابر لم يثر في الإبداع الأدبي سابقا، والبحث في علاقة الشّرق والغرب لكن وفق نظرة توافقيّة عكس ما كنّا نشاهده من جدل وصراع في العديد من النّصوص، التي جعلت من علاقة الشّرق والغرب علاقة صدام حضاري، والبحث في الذّات الأنثويّة التي أغلقت عليها الأعراف والتّقاليد في سجن محكم بنسق الرّضوخ.

---

[1] خديجة حامي، مواجهة الأنساق في روايات فضيلة الفاروق، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري تيزي زوز، الجزائر، (د.ط)، 2016، ص77.

[2] هاجر قويدري، الرّايس، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص،ن.

[4] المصدر نفسه، ص32.

[5] المصدر نفسه، ص 33.

[6] المصدر نفسه، ص34.

نخلص من خلال هذا الفصل الذي تناولنا فيه قضايا عدّة من مثل حكايا روّاة سبعة عن الرّايس الجزائري الشّهير حميدو بن علي، وكذا صورة الآخر، وعلاقة الذّات بالآخر، والمرأة والهيمنة الذّكوريّة، إلى جملة من النّتائج نوردها على الشّكل التّالي:

- أوّل ملاحظة شدّت انتباهنا منذ أوّل النّص الرّوائي إلى آخره، تتمثّل في تركيز الكاتبة على العوالم الباطنيّة للشّخصيّات وأحاسيسهم ومشاعرهم من خلال توظيف تقنيّة المونولوج.
- تصوّر الرّواية الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة في الجزائر أثناء حكم العثمانيّين والدّسائس والمؤامرات التي كانت تحاك بين الدّايات الأتراك وصراعهم على السّلطة والمناصب العليا.
- عملت الرّوائيّة على توظيف تعدّد الأصوات وتغييب الفعل القوليّ للبطل، في تفكيك النّظم التي قامت عليها البنى السّرديّة في الرّواية، فكان الرّايس حميدو حاضرا بقوّة في أقوال الرّواة السّبعة عبر سردهم الاسترجاعي لسلوكات الرّايس حميدو ومواقفه وأحاسيسه.
- الحدّ من سلطة الكاتبة في فرض صوتها على الأحداث والمصائر، عن طريق التّعدّد في الرّواة والحكايات، الذي يدفع بالقارئ إلى إعادة تشكيل القصّة واكتشاف دلالاتها في ظلّ الممارسات القرائيّة المختلفة باختلاف القرّاء.
- حضور السّحرة والجنيّات وحوريّات البحر كمخلوقات قويّة خارقة للعادة في الرّواية علامة لثورة عميقة في العلاقة بين الذّات الإنسانيّة والواقع المتأزّم من جهة وبين الشّعب وأصحاب النّفوذ من جهة أخرى.
- الرّواية بحث عن موقع الذّات في الوطن، حينما بدأت البحث في التّاريخ العثماني المهمّش في الإبداع الأدبي وخاصّة تاريخ البطل الرّايس حميدو.
- تجاوزت الرّوائيّة قداسة الرّاوي الواحد وفتحت النّص الرّوائي على تعدّد الرّواة من مختلف الجنسيّات والثّقافات ليلتفّوا حول قصّة الرّايس حميدو.

- تشكّلت رواية **(الرّايس)** في متنها من علاقة الذّات بالآخر هذا من جهة، ومن جهة أخرى حفرت في مرايا الذّاكرة، التي تجاوزت بها **هاجر قويدري** شرنقة المألوف والإرث الثّقافي الآسر لتخوض في سيّاسة الكتابة التّجريبيّة بحثنا عن الإبداع.

خاتمة

تحوّل الصّراع الأنثويّ الذّكوري الذي وجد منذ الأزل إلى أسلوب أدبيّ فكريّ لغويّ، استغلّته المرأة المبدعة لتطرح قضايا المرأة، انطلاقا من تلك الصوّر الثّقافيّة والهموم الواقعيّة والمواقف التّاريخيّة.

تناولنا في بحثنا "**استنطاق الذّات والآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة**"، وركّزنا على عدد من الرّوايات هي: **من يوميّات مدرّسة حرّة لزهور ونّيسي، وعابر سرير لأحلام مستغانمي، والهجّالة لفتيحة أحمد بوروينة، واعترافات امرأة لعائشة بنّور، والسّمك لا يبالي لإنعام بيّوض، وبوّابة الذّكريات لآسيا جبّار، وتاء الخجل لفضيلة الفاروق، وسأقذف نفسي أمامك لديهيّة لويز، ورائحة الذّئب لسامية بن دريس، وما لم تقله التّينة الهرمة لصالحة العراجي، وشطحات أنثى لعيون ليلى، ونورس باشا والرّايس لهاجر قويدري، وتاج الخطيئة وتفاح الجن لجميلة مراني.**

شكّلت الكتابة الرّوائيّة النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة نقلة نوعيّة عمّا كانت عليه في بداية مراحل تأسيسها، حيث تجاوزت الكتابة عن الذّات الأنثويّة إلى الكشف عن الطّابو، وتحديد علاقتها مع الآخر، وانفتاحها على الكتابة يقابله تمرّدها على النّسق الذّكوري الأبويّ، وتعريّة المناطق المعتّمة من الذّات والواقع والتّاريخ والسّياسة.

ولعلّ أهم النّتائج التي توصّلنا إليها في نهاية بحثنا، والذي اتّخذ من: **رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى، ورواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز، ورواية (الرّايس) لهاجر قويدري** نماذج مختارة رئيسة، هي:

1/ يشكّل النّظام الأبويّ محورا رئيسا في تقييد المرأة وقمع حرّيتها في كلّ الرّوايات، باعتباره أساس الكون ومصدر الفعل منذ الأزمنة البعيدة. لهذا ترسم الرّوائيّات لأنفسهنّ من خلال الكتابة، مسارات تجاوزيّة للسّلطة الفعليّة، والرّمزيّة، لثقافة الإرث البطرياركي الذي كرّس الأنظمة السّياسيّة والأيديولوجيّة والعادات والتّقاليد.

2/ تعيد الكاتبات قراءة الخطاب الذّكوري، الذي حوّل المرأة تاريخيّا، ودينيّا، وفكريّا، إلى أيقونة شكّلها عبر الصّمت واللاّحركة والخضوع. فارتأت المبدعات أن تقوّضن في نصوصهنّ كلّ سلوكات الإقصاء، والتّهميش، التي تعرّضت لها الأنثى، من خلال رسم تاريخ معاناتها والمآزق التي مرّت بها.

3/ استغلّت المرأة الجزائريّة الوسائل الإبداعيّة (اللّغة والكتابة)، وانتقلت من البوح إلى الكشف ومن مرحلة الصّمت إلى الكتابة، ومن الغيّاب إلى الحضور. فقد ساهم الوعي الأنثويّ واللّغة الإبداعيّة والميل إلى الانفتاح، والتّجريب، والاختلاف، إلى طرح قضايا مسكوت عنها مثل (الهويّة والانتماء، والتّسلّط الزّوجي، والعنف، وقمع الحريّات الفرديّة...).

4/ عرفت الكتابة النّسائيّة ظاهرة التّماهي بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة، وهي في رحلة البحث عن الخلاص من القيود الاجتماعيّة، وسلطة التّقاليد، التي تكبّل الإرادة والمبادرة الأنثويّة وذلك قصد رصد التّاريخ الدّاخليّ الفرديّ والجماعيّ للمرأة.

5/ شكّل سؤال الهويّة والانتماء هاجسا لعلاقة الذّات بالآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة حيث يرتبط حضور سؤال الهويّة والانتماء بحضور الآخر المهيمن، أو البحث عن آخر مجهول يحدّد هويّة الذّات. فاستطاعت رواية **(شطحات أنثى)** لـ: **عيون ليلى**، ورواية **(سأقذف نفسي أمامك)** لـ: **ديهية لويز**، الكشف عن العلاقة المتوتّرة بين المرأة كذات منتجة للفعل، والآخر المتعدّد المهيمن على الفضاء الحكائي.

6/ اشتغلت رواية **(شطحات أنثى)** لـ: **عيون ليلى** على معاناة الأنثى من الاضطهاد بدءا من العنوان إلى المتن، في حين وقفت رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** لـ: **ديهية لويز** في متنها على محطّات، حاولت من خلالها تقويض الواقع: سلطة الأب، سلطة الزّوج، سلطة التّقاليد وسلطة السّياسة.

تمثّل الكتابة الوسيلة التي تقتحم بها آمال بطلة رواية **(شطحات أنثى)**، ومريم بطلة رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** عالمهما الإبداعي، ويسائلا بالكتابة الحياة في مساحاتها المغلقة

عن الورطة الغريبة التي أوقعهما فيها القدر، عبر السّيلان الرّهيب لذاكرة حيّة تتشبّث بزوايا مظلمة، وكأنّهما خلقتا للألم فقط، ولا يخصّ الأمر المرأة في ذاتها، بل الرّجل أيضاً، وهما ذاتان اقتربتا من سؤال الوعي الثّقافي، وعلاقة الذّات بالآخر عبر طرح أحداث مؤثّرة، تسلّط الضّوء على قهر المرأة.

سجلنا في رواية **(شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى** أنّ لغتها مسترسلة قريبة من الواقع، تغيب فيها الحيلة الأدبيّة التي تتّصف بها أغلب الأقلام الإبداعيّة، وقوة التّعابير التي تجعل من النّسيج النّصي يغرق في الإغراء البلاغي، الذي يلبس النّص تحفة فنيّة تخرجه من تلك المفاهيم الجاهزة.

7/ وسم المزج بين ما هو سردي، وما هو تاريخي النّص الرّوائيّ النّسائي وهو ما نسمّيه في أدبنا المعاصر بتداخل الأجناس، والهدف من هذا التّداخل هو تطوير الإبداع الأدبي الجزائري في عمومه والنّسائي في خصوصه، وهذا التّداخل لا يقلّل من شأن الكتابة الإبداعيّة وإنّما هو قانون طبيعي يفرضه فعل التّجديد في الإبداع من زمن إلى آخر.

8/ تتّسم رواية **(سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز** بتصوير علاقتين متوتّرتين متوازيّتين الأولى هي علاقة مريم بأبيها، والثّانيّة هي علاقة أبناء منطقة القبائل (الأمازيغ) بالسّلطة (المؤسّسة) فمريم تعيش بين الهويّة (الأب سليمان جودي الغائب) واللاّهويّة (الأب المربّي والمعتدي) في حين الأمازيغ يعيشون بهويّة (أمازيغيّة في الواقع) ولا هويّة (في التّاريخ الرّسمي للجزائر).

طرحت **ديهية لويز** صراعا حادّا بين البنت والأب، وبين الذّات الأمازيغيّة والآخر المؤسّسة، في قالب مؤثّر مجرّد من الجانب الإنساني الذي كان ينبغي أن يسود الأسرة والمجتمع ككلّ.

جمعت الرّوائيّة بين الواقع الاجتماعي والتّاريخ، لتقدّم لنا رؤية متعدّدة للذّات والآخر بين الانتماء والغرابة، والقهر والتّسلّط، وفق رؤية وجوديّة تجسّد لنا ثنائيّة الموت والحياة، فالموت يستحيل تجريبه، وهنا نستحضر فكرة **هيدجر** القائلة بأنّ الموت هو آخر لحظة يعيشها الإنسان ولا يعيشها أحد بدلا عنه.

كسرت **ديهية لويز** هيمنة التّاريخ الرّسمي الخطيّ بالسّرد، للكشف عن حقيقة الهويّة الجزائريّة المبتورة، وتوسّلت بالقراءة المضادّة للتّاريخ، وهي اللّحظة التي تؤسّس لقراءة مغايرة لثنائيّة الذّات والآخر، داخل جدليّة الصّراع ضّد السّلطة القمعيّة وإعادة بناء الذّات.

9/ تجاوزت رواية **(الرّايس) لـ: هاجر قويدري** لغة الهيمنة والاستعلاء، حيث تميّزت باستخدام تقنيّة تعدّد الأصوات التي تفسح المجال لممارسة التّعدّديّة في الحوار والمواجهة التي حدثت بين الذّات والآخر في الرّواية، وهو ما ساهم في تعزيز ثقافة الانفتاح، حين استخدمت الرّؤى المتعدّدة في تقديم الذّات والآخر، وغيّاب البطل بالمعنى التّقليدي، واختفاء صوت الرّاوي العليم.

رسمت الكاتبة صورة أخرى للذّات والآخر، أنمت فكرا تعدّديا تخلّص من التّسلّط الفكري الذي كان يحصر الذّات منذ الأزل. وعبّرت عن روح المغامرة والكشف عن العوالم الإنسانيّة المتنوّعة، بفسح المجال لاستجلاء الذّات وتواصلها مع الآخر حينا، ونفورها منه حينا آخر.

أتاحت الرّواية الفرصة لتاريخ غابر بالظّهور، وأن يشكّل بؤرة مركزيّة في فضائها السّردي كما أتاحت الفرصة للمتلقي لأن يعود إلى تاريخ العهد العثماني، ويكشف عن بطولات شخصيّة الرّايس حميدو، الشّخصيّة التّاريخيّة التي كان لها وزنها في ذلك الزّمن.

لم تكن رواية **هاجر قويدري** أسيرة مقولات جاهزة حول إشكاليّة الذّات والآخر التي كانت في العديد من النّصوص النّسائيّة المعاصرة مرتبطة بعلاقة الذّات (الأنثى) بالآخر (الذّكر) بل تجاوزتها إلى علاقة الذّات / الوطن بالتّاريخ، وما مدى انفتاح الذّات على الثّقافات المخالفة لها.

عمدت الرّوائيّة إلى مدّ الجسور بين الذّات العربيّة **(الرّايس حميدو)**، والآخر الغربي **(بفاريتو، وسنتياغو)**، من خلال مشاهد حواريّة تبرز علاقة التّوافق والتّواصل بين الحضارتين، بعيدا عن النّمطيّة التي تختزل العربي في (شرق متخلّف)، والأجنبي في (غرب متقدّم).

ولاحظنا حيّاد الرّوائيّة، من خلال تأكيدها ديموقراطيّة السّرد، بمنحها الرّواة السّبعة وجودهم الفعلي في النّص الرّوائي، مع ترك النّهاية مفتوحة بعد مقتل الرّايس حميدو، ليصبح القارئ مكان الرّواة، يحدّد النّهاية التي تناسب قراءته، وفق رؤيته الخاصّة.

10/ مثّلت هذه الرّوائيّات الأنثى في نصوصهنّ ضمن جانبين: جانب الأنثى مسلوبة الإرادة يحكمها قانون الأب، وقانون التّقاليد (نسق الأب، نسق ممثّل المؤسّسة، قمع الحريّات الفرديّة تسلّط الزّوج)، وجانب المرأة الجريئة التي تجاوزت كلّ القيود، وتحدّت كلّ المعوّقات وصنعت تاريخها (تمرّد الأم على الأعراف، تمرّد الفتاة على المجتمع).

لتكون الكتابة في نهاية المطاف هي الجرأة الأكبر التي عوّلت عليها الكاتبات الثّلاث في التّمرد على السّلطة التي تجرّد المرأة من أنوثتها وذاتها؛ عمدت **عيون ليلى** إلى الكتابة لتحرير آمال من قبضة تلك العلاقة القمعيّة التي مارسها عليها والدها، وعمدت **ديهية لويز** إلى الكتابة لتحرّر الذّات الأمازيغيّة من الخطاب المؤسّساتي، في حين عمدت **هاجر قويدري** إلى الكتابة بتقنيّة تعدّد الأصوات لتتجاوز الهامش النّسوي إلى البحث في الإبداع النّسائي كقيمة جماليّة يطرح ثنائيّة الذّات والآخر والماضي والحاضر، باستدعائها التّاريخ العثماني ليكون استعارة رمزيّة لذاكرة كانت مسيّجة بحدود المهمّش.

بناء على ما تقدّم يمكن أن نخلص إلى أنّ أهم النّقاط التي تناولتها متون هذه الرّوايات حول موضوع الذّات والآخر، لا تخرج عن الاشتغال على الذّات الأنثويّة وعلاقتها بالسّلطة الأبويّة المسيطِرة، في إطار واقعي مرتبط بالزّمن الحاضر. في حين انتقلت بعض الرّوائيّات بموضوع الذّات والآخر من الأنا الأنثويّة وعلاقتها بالآخر الرّجل إلى البحث في الذّات الجزائريّة وعلاقتها بالمحدّدات التّاريخيّة، عبر الغوص في دهاليز التّاريخ الجزائري.

قائمة المصادر

والمراجع

المصادر الدّينيّة:

[1] القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

[2] الكتاب المقدس (العهد الجديد)، سفر رسالة القديس بطرس الأول الإصحاح العاشر منشورات دار المشرق، بيروت، ط14، 1988.

المدونة / الرّوايات:

[1] أحلام مستغانمي، عابر سرير، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، لبنان، ط2، 2003.

[2] أسيا جبار، بوابة الذكريات، تر: محمد يحياتن، سلسلة الفسيفساء، سيديا، (د.ط)، 2007.

[3] إنعام بيوض، السمك لا يبالي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004.

[4] جميلة مراني، تاج الخطيئة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

[5] // ، تفّاح الجن، دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، ط1، 2016.

[6] ديهية لويز، سأقذف نفسي أمامك، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت ط1، 2013.

[7] زهور ونيسي، من يوميات مدرسة حرة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د.ط) 2007.

[8] سامية بن دريس، رائحة الذئب، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

[9] صالحة العراجي، ما لم تقله التينة الهرمة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2015.

[10] عائشة بنور، اعترافات امرأة، منشورات الحضارة، الجزائر، ط2، 2007.

[11] فتيحة أحمد بوروينة، الهجالة، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د.ط)، 2009.

[12] فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات رياض الريس للكتب النشر، بيروت، ط1، 2003.

[13] ليلى عيون، شطحات أنثى، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2016.

[14] هاجر قويدري، نورس باشا، دار طوى للنشر والإعلام، بيروت، ط1، 2012.

[15] // ، الرّايس، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1 2015.

المراجع:

بالعربيّة:

[1] أحمد سيد محمد، المرأة في أدب العقّاد، نشر البعث، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، (د.س).

[2] أحمد فرشوخ، حياة النّص (دراسة في السّرد)، دار الثقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1 2004.

[3] أحمد اليابوري، دينامية النص الروائي، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ط1، 1993.

[4] الأخضر بن السايح، سرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في حركة الجسد الأنثوي وتجربة المعنى)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2011.

[5] // ، سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقديّة في السّرد وآليّات البناء)، دار التّنوير، الجزائر، (د.ط)، 2012.

[6] أمين قاسم، تحرير المرأة، المؤسسة الوطنيّة للفنون المطبعيّة، الجزائر، (د.ط)، 1988.

[7] أنطوان سيف، وعي الذّات وصدمة الآخر في مقولات العقل الفلسفي العربي، دار الطليعيّة بيروت، ط1، 2001.

[8] إبراهيم محمود، الأنثى المهدورة (لعبة المتخيّل الذكوري في صناعة الأنثى)، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 2009.

[9] بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001.

[10] بشير تاوريريت، الحقيقة الشعرية (على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم)، علم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1 2010.

[11] بعلي حفناوي، بانوراما النقد النّسوي (في خطابات النّاقدات المصريّات)، دار اليازوري العلميّة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 2015.

[12] // ، تمثّلات الممنوع والمقموع (في الرّواية العربيّة المعاصرة)، دار اليازوري العلميّة للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، 2015.

[13] بوجمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للطباعة والنّشر والتوزيع والإشهار، تونس، ط1، 2003.

[14] // ، الرّواية النّسائيّة المغربيّة (أسئلة الإبداع وملامح الخصوصيّة)، دار الكتابات، تونس، ط1، 1999.

[15] // ، الرواية النّسائيّة التونسيّة، المغاربيّة للطباعة والاشهار، تونس، ط1 2009.

[16] جليلة طريطر، مقومات السيّرة الذّاتيّة في الأدب العربي(بحث في المرجعيّات)، مركز النشر الجامعي، تونس، (د.ط)، 2004.

[17] حاتم الورفلي، بول ريكور...الهوية والسرد، تق: أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، 2009.

[18] أبو حامد الغزالي، التبر المسبوك في نصيحة الملوك، مكتبة الكلّيات الأزهريّة، (د.ب) (د.ط)، (د.ت).

[19] حسين المناصرة، قراءات في المنظور السّردي النّسوي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن ط1، 2013.

[20] عبد الحكيم باقيس، العنونة وتحوّلات الخطاب في الرّواية اليمنيّة – علامات في النّقد ج68، النّادي الأدبي الثّقافي، جدة، السعودية، مج: 17، (د.ط)، 2009.

[21] عبد الحليم أبو شقة، تحرير المرأة في عصر الرسالة، ج1، دار القلم، الكويت، (د.ط) 1990.

[22] حميد الحميداني، كتابة المرأة من المونولوج إلى الحوار، الدّار العالميّة للكتاب، بيروت ط1، 1993.

[23] حنان التميمي، مفهوم المرأة بين نص التّنزيل وتأويل المفسّرين، شبكة اللغويات العربيّة (د.ب)، (د.ط)، 2009.

[24] خديجة حامي، مواجهة الأنساق في روايات فضيلة الفاروق، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي زوز، الجزائر، (د.ط)، 2016.

[25] خناثة بنونة، الرواية العربيّة واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، (د.ط)، 1981.

[26] عبد الرحمن ابن خلدون، شقاء السائل لتهذيب المسائل، نشد وتع: أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، المطبعة الكاثوليكيّة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

[27] عبد الرّحمن الكردي، الرّاوي والنّص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.

[28] عبد الرّحيم وهابي، السّرد النّسوي العربي (من حبكة الحدث إلى حبكة الشّخصيّة)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1437هـ – 2016م.

[29] ابن رشد، الضروري في السياسة (مختصر السياسة لأفلاطون)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1997.

[30] رشيدة بنمسعود، جماليّة السّرد النّسائي، شركة النّشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء ط1، 2006.

[31] // ، المرأة والكتابة، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (د.ط) 1994.

[32] رفيف صيداوي، الكتابة وخطاب الذات (حوارات مع روائيات عربيات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

[33] ريم العساوي، انعكاسات المرآة في سرد الذّات للدّكتور الشّيخ سلطان بن محمد القاسمي – دراسة، مطبعة فن الطباعة، تونس، ط1، 2011.

[34] زهور كرام، ذات المؤلّف من السيرة الذّاتيّة إلى التّخييل الذّاتي، مكتبة دار الأمان، مطبعة الأمنيّة، الرباط، (د.ط)، 2013.

[35] // ، السّرد النّسائي العربي (مقاربة في المفهوم والخطاب)، شركة النّشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2004.

[36] زيّاد صالح، الرّواية العربية والتّنوير (قراءة في نماذج مختارة)، دار الفارابي، بيروت، لبنان ط1، 2012.

[37] زينب الأعوج، دفاتر نسائيّة (المرأة/المجتمع/ الوعي الجديد)، (د.ن)، الجزائر، (د.ط) 1993.

[38] سعيد جبّار، من السّرديّة إلى التّخيليّة (بحث في بعض الأنساق الدّلاليّة في السّرد العربي) دار الأمان، الرّباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت ط1، 2013.

[39] عبد السّلام خلفي، اللّغة الأم وسلطة المأساة (مبحث في الوضعيّة اللغويّة والثّقافيّة في المغرب)، مطابع إمبريال، الرباط، المغرب، (د.ط)، 2000.

[40] سليم النّجار، المرأة المجد لبهجة الرّواية (قراءات في الرّواية النّسويّة العربيّة)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014.

[41] سمية بيدوح، فلسفة الجسد، دار التنوير للطباعة والنشر، تونس، (د.ط)، 2009.

[42] سمير روحي الفيصل، الرواية العربيّة البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا (د.ط)، 2003.

[43] سناء بوختاش، تجليّات الفضاء الزمكاني ودلالاته في الخطاب الرّوائي (دراسة نقدية) دار المثقف للنشر والتوزيع، باتنة، الجزائر، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2017.

[44] سهى خالد العبد اللات، شخصيّة المرأة (في الرّواية النّسويّة الأردنيّة في العقد الأول من القرن الواحد والعشرين)، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2017.

[45] سوسن شاكر مجيد، العنف والطفولة – دراسة نفسيّة –، دار الصفاى، عمان، الأردن (د.ط)، 2008.

[46] شرف الدين مجدولين، الفتنة والآخر (أنساق الغيريّة في السّرد العربي)، دار الأمان، الرباط منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 2012.

[47] شفيعة صديق، المشروع الفردي باستحضار الآخر (إشكاليّة النّهوض في الفكر الاسلامي المعاصر(3)، دار قرطبة للنشر والتوزيع، ط1، 2006/1427.

[48] صالح صلاح، سرد الأخر "الأنا والآخر عبر اللّغة السّرديّة"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.

[49] طه وادي، الرّواية السّياسيّة، الشركة المصرية العالميّة للنّشر، لونجمان، القاهر، ط1 2003.

[50] عبيدي مهدي، جماليّات المكان في ثلاثيّة حنّا مينة، الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، دمشق سوريا، (د.ط)، 2011.

[51] عروسيّة النّالوتي، ملتقى الروائيين العرب الأول في تونس، دار الحوار، سوريا، ط1 1997.

[52] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 1998.

[53] عزيز لزرق، العولمة ونفي المدينة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط1، 2002.

[54] عصام واصل، الرواية النّسويّة العربيّة (مساءلة الأنساق وتقويض المركزيّة)، دار كنوز المعرفة للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

[55] عفيف فراج، المرأة بين الفكر والإبداع، دار الآداب للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط1 2009.

[56] عمري بنو هاشم، التجريب في الرّواية المغاربية (الرّهان على منجزات الرّواية العالميّة) منشورات دار الأمان، مطبعة الأمنيّة، الرباط، (د.ط)، (د.ت).

[57] فارس توفيق البيل، الرواية الخليجية (قراءة في الأنساق الثّقافيّة)، شركة دار الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016.

[58] فاطمة كدو، الخطاب النّسائي ولغة الاختلاف (مقاربة للأنساق الثّقافيّة)، منشورات دار الأمان، الرباط، (د.ط)، (د.س).

[59] عبد الفتّاح كيليطو، الأدب والغرابة (دراسة بنيويّة في الأدب العربي)، دار الطليعة للطّباعة والنّشر، الشّركة المغربيّة للنّاشرين المتحدين، بيروت، ط1، 1982.

[60] فريد الزّاهي، النّص والجسد والتّأويل، إفريقيا الشّرق، المغرب، (د.ط)، 2003.

[61] فيصل درّاج، الرواية وتأويل التّاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2004.

[62] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشّعري العربي المعاصر (دراسة في إشكاليّة التّلقي الجمالي للمكان)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، (د.ط)،2001.

[63] عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين، دمشق، سوريا، ط1، 2010.

[64] لحسن أحمامة، قراءة النّص (بحث في شرط تذوق المحكي)، دار الثقافة للنشر والتوزيع المغرب، (د.ط)، (د.ت).

[65] ماجدة حمود، إشكاليّة الأنا والآخر (نماذج روائيّة عربيّة)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت (د. ب)، (د.ط)، 2013.

[66] مازن مرسول محمد، حفريّات في الجسد المقموع (مقاربة سوسيولوجية ثقافيّة) – مسائل فلسفيّة، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت ط1، 2015.

[67] مجموعة من الباحثين الأكاديميين، تمثلات الأنا والآخر، تنـ: حسن ازريزي وأحمد توبة مختبر ترجمة – أدب مقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة المحمديّة، (د.ط)، (د.ت).

[68] مجموعة مؤلفين، الفلسفة والنسوية، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

[69] مجموعة من الأكاديميين العرب، الفلسفة والنسويّة (في فضح ((الازدراء الأنثوي)) ونقضه و((التّمركز الذّكوري)) ونقده)، إشر وتحـ: علي عبود المحمداوي، دار الأمان، الرباط الرابطة العربيّة الأكاديمية للفلسفة، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف بيروت، لبنان، ط1، 2013.

[70] مجموعة من الأكاديميين، السّؤال عن الهويّة (في التأسيس... والنّقد... والمستقبل) إشر وتنق: البشير ربوح، كلمة للنشر والتوزيع، تونس، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2016.

[71] مجموعة من الباحثين الأكادميين، من الكينونة إلى الأثر (هايدغر في مناظرة عصره) إشر وتق: إسماعيل مهنانة، ابن النديم للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

[72] محمد أحمد يحيى، شخصيّة المرأة في التّراث العربي (مجمع الأمثال للميداني أنموذجا) تقـ: سيد محمد السّيد قطب، دار كنوز المعرفة للنشر التوزيع، عمان، ط1، 2015.

[73] محمد برادة، الذّات في السّرد الروائي (قراءة في 40 رواية – معالم نقدية)، دار الأمان الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014.

[74] محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية المعاصرة (1976 – 1986)، دار صامد تونس، ط1، 2003.

[75] محمد الدّاهي، صورة الأنا والآخر في السّرد، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

[76] محمد داود وآخرون، الكتابة النّسوية (التلقي، الخطاب والتّمثلات)، المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعيّة والثقافية، منشورات CRASC، وهران، (د.ط)، 2010.

[77] محمد سبيلا، الإيديولوجيا نحو نظرة تكامليّة، المركز الثقافي العربي، (د. ب)، ط1 1992.

[78] محمد شوقي الزّين، الذّات والآخر (تأمّلات معاصرة في العقل والسيّاسة والواقع) – مقاربات فكريّة، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012.

[79] محمد عطوان، صورة الآخر في الفكر السياسي العربي المعاصر (الاستشراق – العلمانيّة – الإيديولوجيا – الاستعمار) دراسات، دار الرافدين، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

[80] محمد عماد الدين إسماعيل، الأطفال مرأة المجتمع، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، (د.ط) 1986.

[81] محمد عناني، المصطلحات الأدبيّة الحديثة (دراسة ومعجم إنجليزي – عربي)، الشركة المصرية العالميّة للنشر، لونجمان، شركة أبو الهول للنشر، القاهرة، الإسكندريّة، ط3 2003.

[82] عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.

[83] // ، المرأة واللّغة – 2 – ثقافة الوهم ((مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة))، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996.

[84] // ، المرأة واللّغة – 2 – ثقافة الوهم ((مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة))، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط2، ط3 2006.

[85] // ، النّقد الثّقافي، المركز الثّقافي، الدّار البيضاء، بيروت، ط1 2000.

[86] محمد الكاس، الذّات والرواية (قراءة في تخيليّة التّشكيل الذّاتي)، البوكيلي للطباعة والنشر القنطيرة، المغرب، ط1، 2013.

[87] محمد عبد المطلب، بلاغة السّرد، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، (د.ط)، 2001.

[88] محمد معتصم، بناء الحكاية والشّخصيّة في الخطاب الرّوائي النّسائي العربي، دار الأمان للطّباعة والنّشر والتوزيع، مطبعة الأمنيّة، الرباط، ط1، 2007.

[89] // ، المرأة والسّرد، دار الثّقافة، مطبعة النّجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 2004.

[90] محمد عبد المقصود، المرأة في جميع الأديان والعصور، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1 1983.

[91] محمد نجيب التلاوي، الذّات والمهماز "دراسة التّقاطب في المواجهة الحضاريّة"، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1998.

[92] محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات في تونس) دار محمد الحامي، سوسة، تونس، ط1، 2001.

[93] محمد نور الدين أفاية، الغرب المتخيّل (صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.

[94] // ، الهويّة والاختلاف (في المرأة، الكتابة والهامش)، إفريقيا الشرق الدار البيضاء، (د.ب)، ط1، 1988.

[95] محمد يحياتن، مفهوم التمرد عند ألبير كامو وموقفه من ثورة الجزائر التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1984.

[96] محمد يوسف موسى، النّاحيّة الاجتماعيّة والسيّاسيّة في فلسفة ابن سينا، المعهد العلمي للآثار الشّرقيّة، القاهرة، (د.ط)، 1952.

[97] مخلوف عامر، الهويّة والنّص السّردي، دار القبيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط) 2016.

[98] مريم جبر فريحات، البوليفونيّة في الرواية العربيّة ودراسات أخرى، وزارة الثقافة، عمان الأردن، (د.ط)، 2013.

[99] مصلح النجار وآخرون، الدراسات الثقافية والدراسات ما بعد الكولونيالية، الأهلية، الأردن ط1، 2008.

[100] عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة (تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية)، دار الغرب وهران، ط1، 2003.

[101] منذر عياشي، الكتابة الثّانيّة وفاتحة المتعة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1988.

[102] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية (دراسة في ثلاثية خيري شلبي) تق: أحمد إبراهيم الهوارى، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، (ط1) 2009.

[103] ميجان رويلي وسعد اليازجي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.

[104] نازك الأعرجي، صوت الأنثى (دراسات في الكتابة النّسويّة العربيّة)، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997.

[105] ناصر معماش، النّص الشّعري النّسوي العربي الجزائري – دراسة في بنية الخطاب – نقد، دار آذار للطباعة والنّشر والتوزيع، العلمة، سطيف، (د.ط)، (د.ت).

[106] نصر حامد أبو زيد، دوائر الخوف (قراءة في خطاب المرأة)، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

[107] نصر حامد أبو زيد، الخطاب والتّأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء ط1، 2000.

[108] نصر الدين بن غنيسة، عن أزمة الهويّة ورهانات الحداثة في عصر العولمة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014.

[109] نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى (في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا الرواية النسوية العربية) المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004.

[110] نوال السعداوي، عن المرأة، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط1، 1988.

[111] // ، كسر الحدود، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ط)، 2004.

[112] // ، المرأة والجنس، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط2، 1972.

[113] عبد النّور إدريس، التّمثّلات الثّقافيّة للجسد الأنثوي – الرّواية النّسائيّة أنموذجا – (دراسة نقديّة)، منشورات دفاتر الاختلاف، مكناس، المغرب، ط1، 2015.

[114] // ، النّقد الأدبي النّسائي والنّوع الاجتماعي (الجندر) تمثّلات الجسد الأنثوي في الكتابة النّسائيّة، سلسلة دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، 2011.

[115] نور الدين صدوق، رواية الذّاكرة وذاكرة الرّواية (دراسات في الكتابة الأدبيّة)، دار شهريار دار الرّافدين للطباعة والنّشر والتوزيع، البصرة، العراق، ط1، 2017.

[116] عبد الله أبو هيف، القصّة العربيّة الحديثة والغرب، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط1 1994.

[117] وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السّرد (قراءة في القصة والرواية الأنثويّة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

[118] وحيد بن بوعزيز، جدل الثّقافة (مقالات في الآخريّة والكولونياليّة والديكولونياليّة)، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، 2018.

[119] وفاء مليح ، أنا الأنثى، أنا المبدعة، منشورا دار الأمان، الرّباط، ط1، 2009.

[120] عبد الوهاب الرّقيق، في السّرد (دراسات تطبيقيّة)، دار محمد علي الحامي، تونس، (د.ط) 1988.

[121] هشام العلوي، الجسد والمعنى (قراءات في السّيرة الرّوائيّة المغربية)، شركة النّشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.

[122] ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية بغداد، ط1، 1986.

[123] يمنى طريف الخولي، النّسويّة وفلسفة العلم، مؤسسة هنداوي سي أي سي، المملكة المتحدة، (د.ط)، 2017.

[124] يمنى العيد، الرّاوي الشكل والموقع، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1986.

[125] يوسف وغليسي، خطاب التّأنيث (دراسة في الشّعر النّسوي الجزائري)، جسور للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1434/ 2013.

المترجمة:

[1] أمبرتو إيكو، التّأويل بين السّميائيّات والتّفكيكيّة، تر وتق: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

[2] إدوارد سعيد، الثّقافة والإمبرياليّة، تر: كمال أبوديب، دار الآداب، بيروت، ط2، 1998.

[3] برندا مارشال، تعليم ما بعد الحداثة (المتخيّل والنّظريّة)، تر وتق: السّيد إمام، إش: جابر عصفور، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2010.

[4] بول ريكور، الذّات عينها كآخر، تر وتق وتع: جورج زيناتي، المنظمة العربيّة للترجمة مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

[5] دنيال هنري باجو، الأب العام المقارن، تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، (د.ط)، 1997.

[6] رامان سلدن، النّظريّة الأدبيّة المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

[7] رولان بارت، درس السيمولوجيا، تر: عبد السّلام بن عبد العالي، دار توبقال، الدّار البيضاء، ط2، 1986.

[8] سارة جامبل، النسوية وما بعد النسويّة (دراسات ومعجم نقدي)، تر: أحمد الشّامي مرا: هدى الصدة، إش: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

[9] سكينة مساعدي، روائيّات الاستعمار والمرأة المستعمرة في الجزائر – مساهمة في دراسة الأدب الاستعماري بالجزائر في النّصف الأول من القرن العشرين –، تر: نادية الأزرق بن جدة، مرا: سليمان عياش، موفم للنشر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر (د.ط)، 2012.

[10] سوزان مولر أوكين، النساء في الفكر السياسي الغربي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

[11] سيمون دي بوفوار، الجنس الثّاني، تر: شرف الدين محمد علي، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1979.

[12] عبد الفتاح كيلوط، لسان آدم، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء (د.ط)، 1995.

[13] ليندا جين شيفرد، أنثوية العلم، تر: يمنى طريف الخولي، مطابع السياسة، الكويت (د.ط)، 2004/1425.

[14] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج اسماعيل، مركز دراسات والوحدة العربيّة، بيروت، ط1، 2009.

[15] مارتن والاس، نظريّات السّرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة 36، 1998.

[16] محمود بن عمرو الزمخشري، الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج1، تر: عبد الرّزاق المهدي، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

[17] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة ط1، 1987.

[18] // ، شعرية دويستفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

[19] ميشال فوكو، الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان (د.ط)، 1998 – 1990.

[20] // ، المعرفة والسلطة، تر: عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر بيروت، ط1، 1994.

الرواية المترجمة:

[1] درويس ليسينج، الأنثى، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.

الأجنبيّة:

1) Charles Grivel, Production de l'intérèt romanesque, Paris – La Haye, Mouton, 1973.
2) Ftançois Cusset; French theory, Les mutations de vie intellectuelle aux Etats-Unis, Paris, Ed, La découverte, 2005.
3) Hall Stuart, Representation: Cultural Representation and Signifying Practices Ed. Landon. California. and New Delhi: SAGF Publication/the Open Eniversity. 2003.
4) Gérard Genette, seuils, éd seuil,1989.
5) Mary Eaglton, "Introduction to feminist literary criticism" Ed. London and New York: Longman.
6) Muraco, Luiza, et groupe "Diotima" La difference des sexes encyclopédie philosophique universelle (l'univers philosophique) 3éme edition, PUF,1997.

المعاجم:

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي – انجليزي – فرنسي)، لبنان ناشرون النّهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

[2] ابن منظور أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكروم، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، المجلد5، ج42، دار المعارف، القاهرة، (د. ط)، 1981. مادة (ق . و . ض)

[3] // ، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ج 6، (د.ط)، 2003. مادة (ر. م . ل)

[4] // ، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005. مادة (ن. ط . ق)

المجلات والدوريات الورقيّة:

[1] أحلام مستغانمي، "أرض الأحلام والصّراع"، صحيفة أخبار الأدب، مصر 1418/ 1998.

[2] عبد الله بخلخال، "الدّعوة إلى العاميّة أصولها وأهدافها"، مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع1، 1994.

[3] جمال مجناح، "مكانيّة صورة البحر في الخيال الشّعري الفلسطيني"، مجلة جامعة القدس ع21، تشرين الأول 2010.

[4] جهاد فاضل، "الكتابات النّسويّة في مواجهة الجسد"، مجلّة العربي، ع508، مارس2001.

[5] حسين جمعة، "ثقافة الحوار مع الآخر"، مجلة دمشق، جامعة دمشق، مج 24، ع3 2008.

[6] عبد الرزاق الداوي، "في الخطاب عن المثاقفة والهويّة الثقافيّة"، مجلة أيس، الجزائر، ع2 س1، 2007.

[7] زليخة أبو ريشة، "اللّغة والجندر مقاربة معجميّة"، مجلّة اللغات واللسانيّات، ع9، 2002.

[8] سعيد يقطين، "الميتاروائي في الخطاب الرّوائي الجديد في المغرب"، مجلة مواقف، لبنان ع70 – 71، 1993.

[9] سميّة سليمان الشّوابكة، "البوليفونيّة في الرّواية العربيّة – يوسف القعيد أنموذجا –" دراسات، العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة، مج37، ع1، 2010.

[10] سيزا قاسم، "ميرامار والنّكتة"، مجلة فصول، مج11، ع4، 1993.

[11] صالح الغامدي، "سير ذاتيّة الرواية العربيّة"، مجلة علامات، ج1، المجلد13، 2004.

[12] عبد العالي بوطيب، "مفهوم الرؤيّة السرديّة في الخطاب الروائي"، مجلة فصول، مصر ع4، 1992.

[13] فوزيّة رشيد، "الحلم والكابوس: الرّواية والتّشظي"، مجلة فصول، مج17، ع1، 1998.

[14] // ، "خلّصونا من أسركم ومن عطفكم الزّائف"، مجلة الكاتبة، ع2، 1994.

[15] كارمن بستاني، "الرواية النسوية الفرنسيّة رونيه نيري بطلة "التّائهة"، الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، بغداد، ع34، 1985.

[16] محمد عابد الجابري، "العولمة والهويّة الثقافيّة"، مجلة فكر ونقد، المغرب، ع6، فبراير 1998.

[17] مفيدة الزريبي، "مع أحلام مستغانمي الكتابة حالة عشق"، مجلة الحياة الثقافيّة، تونس ع89، 1997.

[18] منيرة شرقي، "المبدأ الحواري عند ميخائيل باختين"، مجلة جيل للدّراسات الأدبية والفكرية بيروت، لبنان، ع3، 2014.

[19] ميسون العتوم، "جسد المرأة والدلالات الرمزية: دراسة انتروبولوجية بمدينة عمان (الأردن)" مجلة إنسانيات، ع 59، جانفي- مارس 2013.

المجلات الإلكترونيّة:

[1] الأخضر بن السّايح، "الرّواية النّسائيّة المغربيّة والكتابة بشروط الجسد"، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج4، ع4 2009، https://www.asjp.cerist.dz/en/article/16977، 25/ 1/ 2019 19:08سا.

[2] آمنة بلعلى، "استنطاق الهامش وإعادة إنتاج التّاريخ السّياسي في روايتي حميد عبد القادر وكمال داود"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج12، ع24، 2017، https://www.asjp.cerist.dz/en/article/23905، 25/ 1/ 2019، 20:10سا.

[3] أوريدة عبود، "صوت المرأة في روايات عبد الملك مرتاض"، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج7، ع11، 2012 https://www.asjp.cerist.dz/en/article/20176، 25/ 1/ 2019، 19:08سا.

[4] بشير مفتي، "روائيات جزائريات ينحزن إلى الكتابة أولاً والأنثى ثانياً"، مجلة الحياة الجزائر الثلاثاء، 15 تشرين الأول، 2013، 16:56سا، http://www.alhayat.com/Details/562135، الثلاثاء 20 ديسمر، 2016، 16:43سا.

[5] سماح عادل، "مع (كتابات) .. الروائية الجزائرية "جميلة مراني": أتمنى لو يقرأ النقاد في بلادي للشباب"، مجلة كتابات، 4 ماي 2017 www.kataranovels.com/writers/، 12 جانفي 2019، 20:01سا.

[6] فريزة رافيل، "تمظهرات الكتابة في الخطاب الرّوائي النّسوي المغربي"، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، مج11 ع23، 2016، https://www.asjp.cerist.dz/en/article/23604 25/ 1/ 2019، 19:38سا.

المؤتمرات والملتقيات:

[1] أحمد إنصاف، "الموروث الثقافي كأحد معوقات الإبداع عند المرأة"، أبحاث مؤتمر المرأة العربية والإبداع، المجلس الأعلى للثقافة العربيّة (26 – 27 – 28 – 29 – 30) أكتوبر 2002.

[2] بشير عبد العالي، "سميائيّة الصورة في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي"، محاضرات الملتقى الرّابع (السّمياء والنّص الأدبي)، منشورات قسم اللّغة العربيّة، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 28 – 29 نوفمبر 2006.

[3] عبد الجليل منقور، "المقاربة السيميائيّة للنص"، أدوات ونماذج محاضرات الملتقى الوطني الأول (السيميائيات والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة 2001.

[4] زهير عبد الهادي المجيد، "مشروع ثقافة حوار الحضارات وتعايشها في المواجهة الصهيونيّة"، مؤتمر القدس السنوي الثالث (إدارة الصّراع مع الصهيونيّة)، قسم الأبحاث الإقليميّة، 27 – 2005/10/28.

[5] علي رحماني، "سميائية العنوان في رواية محمد جبريل"، محاضرات الملتقى الدولي الخامس (للسيمياء والنّص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة 2008.

[6] وذناني بوداود، "الكتابة النّسائية بين إرغامات الواقع وفسحة التّخييل فاطمة العقون– نموذجا–"، مخبر تحليل الخطاب، أعمال الملتقى الوطني: الرّواية النّسائية في الجزائر إشـ: نورة بعيو، 2013.

المواقع الإلكترونيّة:

[1] آلاء عثمان، "أدب الاعتراف العربي بين البوح والقبول المجتمعي"، القاهر، 22 يوليو 2016، https://www.albayan.ae/books/library-visit/2016-07-22-1.2683353، 2018/5/8، 16:14سا.

[2] إبراهيم الكيلاني، "أدب المذكرات"، وأنواعها، شبكة الألوكة / حضارة الكلمة / اللغة .. والقلم/ فن الكتابة"، http://www.alukah.net/literature_language/0/1780/، 2018/5/14، 18:22 سا.

[3] البراءة والولاية bara'a and wilayah، "ما معنى الشطح عند العرفاء؟"، 17 ماي 2013، 04:45سا، https://m.facebook.com، 14 فيفري 2017، 23:23سا.

[4] الجزيرة / قسم أحداث ووثائق، "الربيع الأمازيغي بالجزائر.. حراك من أجل الهوية" https://www.aljazeera.net/encyclopedia/events/2016/3/16/، 5/16، 2019، 16:00سا.

[5] جمال بن حويرب، "الفيلسوف الألماني"نيتشه": المرأة فخٌّ نصبته الطبيعة (2-2)"، صحيفة البيان، الإمارات، 11 سبتمبر 2012 https://www.albayan.ae/opinions/diary/2012-09-11-1.1724791، المحرم 1440هـ - 19 سبتمبر 2018م، 14:07 سا.

[6] جميل حمداوي، "الرواية البوليفونية أو الرواية المتعددة الأصوات"، 8 فيفري 2012 http://www.alukah.net/publications_competitions/0/39038/، 19 2- 2018، 19:27 سا.

[7] حسن الرموتي، "قراءة في رواية سأقذف نفسي أمامك"، 18 أغسطس 2017، 12:01سا http://bayanealyaoume.press.ma/، 08 أفريل 2018، 15:24سا.

[8] الدادايسي الكبير، "في الرّواية الجزائريّة النّسائيّة"، ج1، 16 أفريل 2016 alriwaya.net، 06 أفريل 2018، 11:15 سا.

[9] ربيعة خريس، "جميلة مراني تعرض "تاج الخطيئة" و"تفاح الجن" في القاهرة"، الأربعاء 24 جانفي 2017، 00:45سا، العرب اليوم، https://www.arabstoday.net/485/005414، 12 جانفي 2019، 22:22سا.

[10] رحيم سعد محمد، "عن أدب اليوميات"، 2010/8/10، 20:48سا http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=22533، 8 - 5 2018، 16:14سا.

[11] // ، "الذات والآخر في السرد: قراءة تحليلية لمعضلة الهوية في الرواية العراقية"، موقع عالية ممدوح، www.alghulama.com/index.php?option ، 2/ 4/ 2018، 20:11 سا.

[12] سهيلة سبتى، "أشكال التميز في لغة الخطاب السردي الأنثوي" www.diwanalarab.com، 2017/04/10، 12:55سا.

[13] عباس علي العلي، "مهمة استنطاق النّص الديني وجدليّة الذّاتي والموضوعي"، 30 – 7 – 2017، http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=567035&r=0&cid=0، 25 – 9 –2018، 17:31 سا.

[14] عرجون الباتول، "من يوميات مدرسة حرة" لزهور ونيسي"، الجمهورية، 2010/08/09 https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/4479، 2018/04/30 10:19 سا.

[15] علي صديقي، "إشكالية ترجمة مفاهيم «التفكيك» (Déconstruction) في النقد العربي المعاصر http://post2modernisme.blogspot.com/2015/11/blog-post_28.html، 2019 /5/16، 13:51سا.

[16] عمار بولحبال، "حوار مع الروائية ياسمينة صالح"، أكتوبر 2011 http:www.diwanalarab.com، 03 أكتوبر 2017، 15:11سا.

[17] محمد الأمين بحري، "تَمَثُّل التاريخ في الرواية الجزائرية المعاصرة"، موقع حكايات سحر الحكي ومتعة التّأويل، 17 مارس 2017، https://hakaya.co/2017/03/17/ الأحد 20 مايو، 2018، 19:28سا.

[18] محمد عيد إبراهيم، "لماذا انتحرت فيرجينيا وولف؟"، 02 سبتمبر 2017، 12:55سا www.moheet.com/details_article/20142132 02/09/، 975 html./ 23 جانفي 2017، 19:08سا.

[19] محمود عبيدو، "الرّوائيّة هاجر قويدري في حوار مع الجزائر نيوز: الوجدان هو المكان الوحيد للخيال"، 29 – 1 – 2014، https://www.djazairess.com/djazairnews/68064، 12 – 1- 2019، 20:06سا.

[20] نوارة لحرش، "المرأة الكاتبة في عيون الرجل الكاتب"، 14 – 4 – 2010 www.alnoor.se، 14 فيفري 2017، 11:37سا.

[21] ويكيبيديا الموسوعة الحرة، أحداث القبائل، https://ar.wikipedia.org/wiki/ 2019/5/16، 16:02سا.

الفهرس

مقدّمة..... 1 – 08.

الفصل الأوّل:

الذّات الأنثويّة والآخر ورهانات الهويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى

المبحث الأوّل: تمثيل فعل الكتابة والتّشكّل الأنثويّ.....12 – 48.

1/ الكتابة عن الذّات الأنثويّة.....14.

2/ الكتابة عن النّسق الذّكوري.....25.

3/ الكتابة عن الانتماء واللاّانتماء.....34.

4/ في شعريّة اللّغة.....42.

المبحث الثّاني: خصوصيّات الكتابة بالذّات الأنثويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى.....48– 82.

1/ من الذّات الأنثويّة إلى الآخر..... 48.

2/ قلق الهويّة.....64.

3/ تشكّل الذّات الأنثويّة والآخر لغويّا بين سلطة الأنا ونفور المعنى.....68.

المبحث الثّالث: (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى / الصّوت الأنثويّ والحب المفقود....83 – 99.

1/ تشكّل الذّات الأنثويّة في الملفوظ النّصي.....84.

2/ العنوان (شطحات أنثى) وفضح الهامش النّسوي.....86.

الفصل الثّاني:

تمثيل الذّات وتقويض مركزيّة الآخر في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز

المبحث الأوّل: قضيّة المصطلح بين إشكاليّة المفهوم واستراتيجيّة التّشكّل.....102– 116.

1/ مفهوم التّقويض بين الهدم وإعادة البناء.....102.

2/ مفهوم الذّات والآخر بين التّمثيل والمساءلة.....108.

المبحث الثّاني: تقويض الذّات وصراع القيّم في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز.....116 – 164.

1/ تقويض القيّم الإنسانيّة (الذّات / المعتدى عليها، الآخر / المعتدي).....118.

2/ تقويض التّاريخ (الذّات / الأمازيغيّة، الآخر / المؤسّسة).....139.

3/ المسكوت عنه وسلطة الموت (الذّاكرة المتعبة).....153.

المبحث الثّالث: (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز / تمثيل الذّات الثّقافيّة وعنف السّلطة.....163 - 179.

1/ وجع الذّات وقهر الآخر.....164.

2/ أبعاد الذّات (الإنسانيّ، التّاريخيّ، النّفسيّ).....175.

الفصل الثّالث:

استنطاق التّاريخ المغيّب في رواية (الرّايس) لـ: هاجر قويدري.

المبحث الأوّل: الكتابة الرّوائيّة بين ذاكرة الماضي وغواية سرد التّاريخ.....181 – 226.

1/ استدعاء التّاريخ في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة.....183.

2/ أصوات الزّمن العثماني ومغامرة التّجريب.....197.

3/ الذّات السّاردة وتناوب الحكي.....206.

المبحث الثّاني: الآخر وسؤال الهويّة.....227 – 249.

1/ الآخر / بفاريتو والتّخلّص من أعباء الذّاكرة.....227.

2/ يحي مديلي ومحنة البحث عن الذّات.....245.

المبحث الثّالث: قلق الذّات بين الحضور والغيّاب (مقامة النّسيان).....249 – 267.

1/ حميدو / الحاضر الغائب.....250.

2/ مريم / حياة الانتظار.....258.

الخاتمة.....269.

قائمة المصادر والمراجع.....275.

الفهرس.....296.

ملخص أطروحة دكتوراه نظام LMD:

"استنطاق الذّات والآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائرية المعاصرة ـ دراسة نماذج مختارة ـ"

قطعت الرّواية الجزائريّة أشواطا كبيرة في مسيرتها، وأفرزت –ولاتزال– أسماء مهمّة أضحت تطرق أبواب المحظورات دون هوادة، وتفضح المسكوت عنه، وتحرّك الرّاكد في التّاريخ والمجتمع. والمتتبّع للرّواية الجزائريّة يلحظ انشغالات التّجارب المعاصرة بالرّاهن، وبالأسئلة الكبرى التي تتصدّرها موضوعة العنف أو علاقة الذّات بالآخر بلا منازع، بنتائجها وتداعيّاتها الصّعبة على الجماعة، وعلى الفرد الذي بات يعاني من الإحساس بالضّياع والاغتراب.

تعتبر ثنائيّة الذّات والآخر في الرّواية الحديثة من بين الثّنائيّات التي لاقت اهتماما كبيرا من طرف الباحثين، حيث كثرت الدّراسات التي فصّلت في ماهيّة هذه الثّنائيّة لمعرفة أهمّ معالمها ومؤثّراتها، وقد عالجت نصوص إبداعيّة كثيرة العلاقة بين طرفيّ الثّنائيّة في سيّاقات عدّة **(السّياق الاستعماري، السّياق الاستعبادي، السّياق الدّيني، السّياق الجنوسي "الجندر")**، وهذا ما شكّل جدلا واسعا ونقاشا مستفيضا وسط النّقاد لاختلاف آرائهم وتعدّد مشاربهم وتنوّع زوايا نظرهم.

القضيّة واسعة الأبعاد، ومن الصّعب الإحاطة بكلّ ما يتعلّق بها، لكن ما جرى تقديمه شرقا وغربا غطّى الكثير من الأسئلة والإشكاليّات، بعضها على الصّعيد النّظريّ والبعض الآخر على مستوى القراءة التّحليليّة للنّصوص الأدبيّة. قال البعض بضرورة تعريف الذّات من منظور الآخر كما ورد عند **جاك دريدا Jaques Derrida (1930–2004)**، أو من حيث الجذور المعرفيّة، كما تحدّث عنها **ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine (1895–1975)** حين تناول العلاقة الحواريّة بين الرّوائي وشخصيّاته في الرّواية.

لقد برز مفهوم الآخر في الدّراسات ما بعد الكولونياليّة، وتحديدا في سيّاق علاقة المستعمِر بالمستعمَر، واستُعمِل المفهوم أيضا في إطار الفلسفة الوجوديّة من لدن **جان بول سارتر Jean Paul Sartre (1905–1980)** في سيّاق حديثه عن «**الوجود والعدم**»، كما استعمله المشتغلون بنظريّة ما بعد الكولونياليّة الذين أقاموا أفكارهم على التّحليل الفرويدي وما بعد الفرويدي

لمفهوم «**الذاتيّة**»، من بينهم المنظِّر الثّقافي الشّهير **جاك لاكان Jacques Lacan (1901-1981)**.

وقدّم الباحثون العرب من مثل "**إدوارد سعيد، وفيصل دراج، وعلي بن تميم، واعتدال عثمان**" إضاءات على جذور العلاقة بين الذّات والآخر، وقد تمّ التّركيز من خلال معالجة تجارب روائيّة معروفة في الرّواية العربيّة على التّلازم بين مفهوم **"صورة الذّات"** ومفهوم **"صورة الآخر"** فبناء صورة الذّات يقتضي وجود **"آخر"** يكون نظيراً أو نقيضاً أو مختلفاً، وقد يكون أدنى أو أعلى مرتبة، فصورة الذّات عن نفسها لا تتشكّل في معزل عن تصوّرها للآخر، كما أنّ كلّ صورة للآخر تعكس بمعنى ما جانباً من صورة الذّات.

فإنّ البحث عن الذّات الفرديّة أو الجماعيّة وتأكيدها عبر استحضار صورة الآخر أو صوّره ليس خاصّاً بثقافة دون أخرى، فهو آليّة تلقائيّة تحدث في كلّ مكان وزمان، وهذا يؤكّد ما ذهب إليه **تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov (1939-2017)** في كتابه **(فتح أمريكا: مسألة الآخر)** من أنّ قصّة اكتشاف هذا الآخر بدأت متزامنة مع اكتشاف أميركا حين نظر **كولومبوس** إلى السّكان الأصليّين بالمعنى الدّيني والإنساني للآخر، وبما ينزع عنهم الصّفة الآدميّة ويدرجهم في مراتب الحيوان. واطّلعنا في السّياق ذاته على كيف اخترع الغرب شرقاً وهميّاً، ويقول **إدوارد سعيد** في كتابه الشّهير **(الاستشراق)**، إنّ الغرب صدر إلينا هذه الصّورة عن أنفسنا، فأصبحنا نرى الأنا من خلال الصّورة التي رسمها الآخر لنا. وفي المقابل رسم الغرب لنفسه صورة تميّزه عن الشّرق، وحوّل هذه الصّورة إلى خطاب معرفيّ يكرّس آليّات القوّة ومعرفة الحقيقة.

إنّ البحث عن الذّات ومساءلتها يظلّان هاجساً مسيطراً ومتوتّراً بالسّؤال في أعمال الرّوائيّات، سواء توجّهن إلى الواقع المعاصر أو توجّهن إلى عمق التّاريخ، فالأنا لا تكفّ عن مواجهة ذاتها. ويبقى تفاعل الذّات مع الآخر، على الأقل من النّواحي الثّقافيّة والاقتصاديّة والمعرفيّة، ضرورة حتميّة لا يمكن التّغاضي عنها؛ لأنّ ملامح هويّة الأنا، أو الذّات، لا تتّضح من دون الاحتكاك المستمر بالآخر الذي يمنحها أبعادا مركّبة، ويضفي عليها قدرا من الموضوعيّة ورحابةً في الرّؤية وانفتاحًا على العالم المحيط بها.

يمكن القول بأنّ ثمّة أمور كثيرة قد تغيّرت في المشهد الرّوائي بالجزائر مع بداية الألفيّة الثّالثة، وذلك بظهور مجموعة روائيّة تراكميّة جديدة، وخصوصا على مستوى ظهور جيل من كاتبات الرّواية إلى جانب الجيل الأوّل من المبدعات المؤسّسات، وهو ما يزكّي قول بعض النّقاد، بارتسام ملامح انعطافة جديدة في مسار الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللّغتين العربيّة والفرنسيّة وحتّى اللّغة الأمازيغيّة، تسهم فيها روائيّات اتّسعت دائرة انتمائهنّ الجغرافي والزّمني، في انحدارهنّ من الأقاليم والأطراف (من شمال الجزائر، وشرقها، وغربها، ووسطها، وصحرائها) وقد حملن معهنّ مؤشّرات جديدة على حدوث تحوّل في وعيهنّ بالتحوّلات الفنيّة، والجماليّة، التي طالت كتابة الرّواية برمّتها حيث توفّرت نصوصهنّ على قدر عال من النّضج والتّركيب الفنيّ والمتعة والجمال.

ومن هذا المنطلق ارتأينا البحث في تجارب الرّوائيّات الجزائريّات، اللّواتي يكتبن باللّغة العربيّة بشكل مكنّهن من أن يصنعن لأنفسهنّ موقعا، ويثبتن لذواتهنّ حضورا في السّاحة الأدبيّة الجزائريّة، ومن بين الأسماء نذكر: **زهور ونّيسي، أحلام مستغانمي، جميلة زنّير، منى بشلم ياسمينة صالح، سارة حيدر، رقيّة هجريس، هاجر قويدري، زهرة مبارك، زهرة ديك، سميرة قبلي ربيعة جلطي، أمال بشرى، فضيلة الفاروق، عائشة بنّور، ربيعة مرّاح، شهرزاد زاغز، إنعام بيّوض، حسيبة موساوي، عبير شهرزاد، عايدة خلدون، جميلة مراني.**

هكذا تبلورت فكرة البحث في موضوع "**استنطاق الذّات والآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة**" ضمن الفترة الزّمنيّة **1979 ← 2016** من خلال مدوّنة ثريّة تضمّ الأعمال الآتيّة: **من يوميّات مدرّسة حرّة لزهور ونّيسي، وعابر سرير لأحلام مستغانمي، والهجّالة لفتيحة أحمد بوروينة، واعترافات امرأة لعائشة بنّور، والسّمك لا يبالي لإنعام بيّوض، وبوّابة الذّكريات لآسيا جبّار (رواية مترجمة إلى العربيّة)، وتاء الخجل لفضيلة الفاروق، وسأقذف نفسي أمامك لديهية لويز، ورائحة الذّئب لسامية بن دريس، وما لم تقله التّينة الهرمة لصالحة العراجي وشطحات أنثى لعيون ليلى ونورس باشا والرّايس لهاجر قويدري، وتاج الخطيئة وتفّاح الجن لجميلة مراني.**

وحاولنا من خلال هذه الدّراسة تقصّي الذّات الأنثويّة في تداخلاتها، وتفاعلاتها، وعلاقاتها المتشابكة مع الآخر. واستقراء أهم ملامحها في كنه حضورها النّصيّ في روايات نسائيّة جزائريّة عربيّة عدّة. إنّ جدل الأنا مع الآخر، وصراعهما، ليس بجديد في مجال الإبداع الأدبيّ العربيّ عامّة، فقد قدّمت عدّة روايات عربيّة صورة كاشفة عن تفاعلاتهما، على النّحو الذي انطوت عليه روايات عربيّة مثل: **(موسم الهجرة إلى الشّمال) لـ: الطّيب صالح**، و**(عصفور من الشّرق) لـ: توفيق الحكيم**، و**(قنديل أم هاشم) لـ: يحيى حقي** وغيرها، رافقها حشدٌ كبيرٌ لأعمال شعريّة تمثّلت هذه الثّنائيّة التي غدت دافعًا رئيسًا لتوليدها موضوعاتٍ فنية شتّى.

ويرى الباحثون أنّ الرّواية العربيّة قطعت شوطاً كبيراً في وعي الآخر من **(رحلة الشّيخ علم الدّين) 1882 لـ: علي مبارك، و(حديث عيسى بن هشام) 1898–1900 لـ: محمد المويلحي** إلى عشرات الرّوايات التي كتبت في السّبعينيّات والثّمانينيّات تقصيّاً لوضع الآخر في وعي الرّوائيّين العرب في ظلّ ثنائيّات شرق / غرب، شمال / جنوب، مستعمِر / مستعمَر.

لم يكن اختيّارنا لهذا الموضوع عشوائيّا، بل كان دافعنا الأساس متابعتنا للرّواية النّسائيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة عبر خمسة عقود من الزّمن بدءا من الرّواية الرّائدة **(من يوميّات مدرّسة حرّة) 1979** إلى غاية الألفيّة الثّالثة التي شهدت تراكما كميّا لافتا، وكذا ملاحظتنا لتحوّل أسئلة الكتابة وجماليّة التّجاوز. كما أنّ اطّلاعنا على خصائص ثنائيّة الذّات والآخر عند المختصّين حفّزنا للغوص في عالم الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المثير، والعمل على إبراز طبيعة الذّات الأنثويّة، وتمثّلات الآخر، والمركزيّة الذّكورية، قصد إبراز غنى الأصوات، وتنوّع الرّؤى واختلاف الأساليب. فالبحث في هذا المجال يلبّي حاجة معرفيّة في المقام الأوّل، لأنّه يغني تصوّراتنا عن الكتابة الإبداعيّة التي عادة تفاجئنا وتخلخل قناعاتنا وتربك توقّعاتنا.

تتعدّد صوّر الآخر التي تُمثّلها النّصوص الرّوائيّة النّسائيّة المكتوبة باللّغة العربيّة في الجزائر؛ مقابل حضور الآخر الاجتماعي والآخر الثّقافي والآخر الأيديولوجي والآخر اللّغوي والآخر الرّمزي (الذي تخلقه الهويّة وتُسقِط عليه من تصوّراتها للآخر الحقيقي، مستعينةً في ذلك ببعض التّقنيّات والاستراتيجيّات والثّيمات السّرديّة، كالحلم والموت والذّاكرة والقهر

والمرآة،.. وغيرها)، هناك حضور للذّات الواقعيّة، والذّات الحالمة، والذّات المتمرّدة، والذّات النّاطقة، والذّات الصّامتة.

لقد تركت الصّراعات والتّناقضات بصمتها على الضّمير الأنثويّ، ممّا أدّى بالذّات الأنثويّة إلى الحرص على تأكيد هويّتها والدّفاع عنها، ومواجهة الآخر الذي شوّه صورتها، من هنا جاءت أهميّة دراسة ثنائيّة الذّات والآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة المكتوبة باللّغة العربيّة التي تؤكّد فكرة الرّغبة في فهم الآخر.

أمّا الإشكاليّة الرّئيسة التي انبنى عليها هذا البحث فهي كالآتي:

– كيف انعكست صورة الآخر في الرّوايات النّسائيّة الجزائريّة العربيّة؟ وكيف استلهمت الأنا الأنثويّة بكلّ الموروثات الثّقافيّة والاجتماعيّة والخلفيّات التّاريخيّة هذا الآخر ذا المعالم المتباينة والخصوصيّات المختلفة تارة والمتداخلة تارة أخرى؟ وهل استطاعت الكاتبة الجزائريّة المعاصرة الخروج عن المدار الفكري والثّقافي والذّاتي الذي رسمت معالمه نتاجات المؤسّسات في مقاربتها لهذا الآخر؟

وقد تفرّعت من هذه الإشكاليّة عدةّ أسئلة:

– هل سؤال الذّات والآخر سؤال حديث العهد أم هو سؤال مطروح منذ القدم؟ أو بصيغة أخرى ما المرجعيّة التي انطلقت منها قضيّة الذّات والآخر؟

– هل تمثّل الألفيّة الثّالثة انعطافة جديدة في علاقة الذّات والآخر؟

– ما هيّ هويّة الذّات التي طرحتها وأسّست لها الأعمال الرّوائيّة النّسائيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة؟

– كيف تتحدّد العلاقة بين الأنا والآخر المتعدّد؟

– ما مدى استفادة الذّات من الانفتاح على الآخر؟

– ما هيّ الإشكالات التي اشتغلت عليها الذّات والآخر في هذه الرّوايات؟

– ما هيّ الأدوات التي توّسلتها الأقلام الرّوائيّة لتعبّر بها عن وعيها بالذّات والآخر؟

أمّا بالنّسبة للأهداف المرجوّة من هذا البحث فهي كالتّالي:

– الاهتمام بالرّواية الجزائريّة عامّة والنّسائيّة خاصّة، لأنّ الدّراسات النّقديّة السّابقة لم تعرها الاهتمام الكافي، وكذا إظهار تميّز الرّواية النّسائيّة الحداثيّة بالانفتاح، وكسر النّمطيّة.

– محاولة نفض الغبار عن الأعمال الرّوائيّة النّسائيّة في الجزائر، وتسليط الضّوء على واقع المرأة وأسئلتها حول التّاريخ، والحياة، والمجتمع، والعالم، والسّلطة.

– إبراز جماليّات النّصوص الرّوائيّة النّسائيّة الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربيّة، وتقصّي التّيمات المهيمنة في النّماذج المختارة.

– تأكيد أنّ كلّ أنا تستدعي بالضّرورة حضور أنت، وكلّ أنت يتطلّب وجود الأنا، واكتشاف الأنت.

إنّ معجم الفرد (اللّغويّ والنّحويّ) يتشكّلان بالآخر ومع الآخر. خطاب الفرد إذن هو حوار مستمرّ مع الآخر، ثمّ إنّ الأنا لا يمكن إدراكه إلاّ بحضور الآخر، والفرد يمكن أن يكون آخر بالنّسبة إلى نفسه "وكلّ شخص هو آخر بالنّسبة لأيّ شخص على وجه الأرض"، الذّات هي بنيّة اجتماعيّة بالضّرورة، وبالنّسبة للباحث الرّوسي **ميخائيل باختين** هي كلّها تواصل مع الآخر، الذّات معناها ذات الآخر وعبر الآخر.

وسعيّا منّا إلى استجلاء أهم ملامح هذه العلاقة الثّنائيّة التي تمثّلت في بعديها التّضاديّ تارة، والتوحديّ تارة أخرى، وفي أشكالها المتعدّدة، فقد اعتمدنا على بعض المفاهيم النّظريّة وتسلّحنا بالضّرورة بالتّحديدات التي ضبطت مصطلحيّ "الأنا" و"الآخر". فقد أصبح مفهوم العلاقة بين الأنا والآخر من المفاهيم الحاضرة والمتداولة بقوّة، وعمق في الحياة المعاصرة اليوم. لقد استعنّا بأدوات بحثيّة مختلفة تتعاضد فيما بينها، حيث اقتضت طبيعة الموضوع تطبيق آليّات إجرائيّة لأكثر من منهج، من بينها: النّقد الثّقافي الذي يسعى إلى كشف العيوب النّسقيّة التي توجد في الثّقافة والسّلوك بعيدا عن الخصائص الجماليّة والفنيّة. والمنهج التّاريخي الذي قمنا من خلاله

برصد التّسميّات المتعلّقة بمصطلحيّ الذّات والآخر، ووصف الظّاهرة الأدبيّة المدروسة وضبط مفاهيم الهويّة والبعد الأيديولوجي للذّات والآخر، وكذا تأويل الذّات والآخر في سيّاق مرجعيّاتهما. إضافة إلى المنهج النّفسي الذي يغوص في عوالم اللاّشعور بغية سبر أغوار النّفوس للكشف عن كوامنها وضبط الجانب الذّاتي للهويّة. والمنهج المقارن الذي نستخلص من خلاله العلاقة بين الذّات الجزائريّة والآخر الغربيّ.

يستند البحث إلى خطّة قائمة على ثلاثة فصول وخاتمة وقائمة للمصادر والمراجع. جاء **الفصل الأوّل** بعنوان "**الذّات الأنثويّة والآخر ورهانات الهويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى**" وتفرّع إلى ثلاثة مباحث: أفردنا المبحث الأوّل لتمثيل فعل الكتابة والتّشكّل الأنثويّ. وركّزنا في المبحث الثّاني على خصوصيّات الكتابة بالذّات الأنثويّة في رواية (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى. أمّا المبحث الثّالث فكان بعنوان: (شطحات أنثى) لـ: عيون ليلى / الصّوت الأنثويّ والحبّ المفقود.

عنونّا **الفصل الثّاني** بـ: "**تمثيل الذّات وتقويض مركزيّة الآخر في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز**"، واحتوى هو الآخر ثلاثة مباحث حملت العناوين الآتية: أوّلها: قضيّة المصطلح بين إشكاليّة المفهوم واستراتيجيّة التّشكّل. وثانيها: تقويض الذّات وصراع القيّم في رواية (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز. وثالثها: (سأقذف نفسي أمامك) لـ: ديهية لويز / تمثيل الذّات الثّقافيّة وعنف السّلطة.

في حين تطرّقنا في **الفصل الثّالث** إلى: "**استنطاق التّاريخ المغيّب في رواية (الرّايس) لـ: هاجر قويدري**"، عبر ثلاثة مباحث: المبحث الأوّل: الكتابة الرّوائيّة بين ذاكرة الماضي وغواية سرد التّاريخ. والمبحث الثّاني: الآخر وسؤال الهويّة. والمبحث الثّالث: قلق الذّات بين الحضور والغيّاب (مقاومة النّسيان).

وتجدر الإشارة إلى أنّنا تناولنا عددا من الرّوايات في كل فصل من الفصول الثّلاثة حيث استهللنا تحليلنا مثلا في الفصل الأوّل بإلقاء نظرة عامة على نصوص مختلفة حول تشكّل

الذّات الأنثوية ثم ركزنا على نص معيّن **(شطحات أنثى لعيون ليلى)** وتكررت العملية في الفصلين الثّاني والثّالث حتى يتسنّى استقصاء الظّاهرة من خلال نماذج عدّة.

أرفقنا بحثنا بقائمة للمصادر والمراجع المعتمدة في تحليل إشكاليّة البحث وإثراء عناصره من أهمّها: المرأة والكتابة لرشيدة بنمسعود (1994)، وصوت الأنثى (دراسات في الكتابة النّسويّة العربيّة) لنازك الأعرجي (1997)، والهويّة والاختلاف لمحمد نور الدّين أفاية (1988)، والرّواية النّسائيّة المغربيّة (أسئلة الإبداع وملامح الخصوصيّة) لبوجمعة بوشوشة (1999)، والكتابة النّسوية (التلقي، الخطاب، والتّمثلات) لمحمد داود وآخرون (2010)، وسرد الجسد وغواية اللّغة (قراءة في حركة الجسد الأنثوي وتجربة المعنى) للأخضر بن السايح (2011)، وسرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللّغة السّرديّة) لصلاح صالح (2011).

عرضنا في خاتمة البحث أهمّ النّتائج التي توصّلنا إليها، بخصوص تمظهرات الذّات الأنثويّة وعلاقة الذّات بالآخر، مع طرح التّحولات التي طرأت على نظرة الكاتبة للآخر مع مرور الزّمن وتبلور وعي المرأة بالذّات والكتابة والواقع والثّقافة:

– يشكّل النّظام الأبويّ محورا رئيسا في تقييد المرأة وقمع حرّيتها في كلّ الرّوايات، باعتباره أساس الكون ومصدر الفعل منذ الأزمنة البعيدة. لهذا ترسم الرّوائيّات لأنفسهنّ من خلال الكتابة، مسارات تجاوزيّة للسّلطة الفعليّة، والرّمزيّة، لثقافة الإرث البطرياركي الذي كرّس الأنظمة السّياسيّة والأيديولوجيّة والعادات والتّقاليد.

– شكّل سؤال الهويّة والانتماء هاجسا لعلاقة الذّات بالآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة حيث يرتبط حضور سؤال الهويّة والانتماء بحضور الآخر المهيمن، أو البحث عن آخر مجهول يحدّد هويّة الذّات. فاستطاعت رواية **(شطحات أنثى)** لـ: **عيون ليلى**، ورواية **(سأقذف نفسي أمامك)** لـ: **ديهية لويز**، الكشف عن العلاقة المتوتّرة بين المرأة كذات منتجة للفعل، والآخر المتعدّد المهيمن على الفضاء الحكائي.

– تمثّل الكتابة الوسيلة التي تقتحم بها آمال بطلة رواية **(شطحات أنثى)**، ومريم بطلة رواية **(سأقذف نفسي أمامك)** عالمهما الإبداعي، ويسائلا بالكتابة الحياة في مساحاتها المغلقة

عن الورطة الغريبة التي أوقعهما فيها القدر، عبر السّيلان الرّهيب لذاكرة حيّة تتشبّث بزوايا مظلمة، وكأنّهما خلقتا للألم فقط، ولا يخصّ الأمر المرأة في ذاتها، بل الرّجل أيضاً، وهما ذاتان اقتربتا من سؤال الوعي الثّقافي، وعلاقة الذّات بالآخر عبر طرح أحداث مؤثّرة، تسلّط الضّوء على قهر المرأة.

– تجاوزت رواية **(الرّايس) لـ: هاجر قويدري** لغة الهيمنة والاستعلاء، حيث تميّزت باستخدام تقنيّة تعدّد الأصوات التي تفسح المجال لممارسة التّعدّديّة في الحوار والمواجهة التي حدثت بين الذّات والآخر في الرّواية، وهو ما ساهم في تعزيز ثقافة الانفتاح حين استخدمت الرّؤى المتعدّدة في تقديم الذّات والآخر، وغيّاب البطل بالمعنى التّقليدي، واختفاء صوت الرّاوي العليم.

لتكون الكتابة في نهاية المطاف هي الجرأة الأكبر التي عوّلت عليها الكاتبات الثّلاث في التّمرد على السّلطة التي تجرّد المرأة من أنوثتها وذاتها؛ عمدت **عيون ليلى** إلى الكتابة لتحرير آمال من قبضة تلك العلاقة القمعيّة التي مارسها عليها والدها، وعمدت **ديهية لويز** إلى الكتابة لتحرّر الذّات الأمازيغيّة من الخطاب المؤسّساتي، في حين عمدت **هاجر قويدري** إلى الكتابة بتقنيّة تعدّد الأصوات لتتجاوز الهامش النّسوي إلى البحث في الإبداع النّسائي كقيمة جماليّة يطرح ثنائيّة الذّات والآخر والماضي والحاضر، باستدعائها التّاريخ العثماني ليكون استعارة رمزيّة لذاكرة كانت مسيّجة بحدود المهمّش.

بناء على ما تقدّم يمكن أن نخلص إلى أنّ أهم النّقاط التي تناولتها متون هذه الرّوايات حول موضوع الذّات والآخر، لا تخرج عن الاشتغال على الذّات الأنثويّة وعلاقتها بالسّلطة الأبويّة المسيطِرة، في إطار واقعي مرتبط بالزّمن الحاضر. في حين انتقلت بعض الرّوائيّات بموضوع الذّات والآخر من الأنا الأنثويّة وعلاقتها بالآخر الرّجل إلى البحث في الذّات الجزائريّة وعلاقتها بالمحدّدات التّاريخيّة، عبر الغوص في دهاليز التّاريخ الجزائري.

ملخص البحث:

استنطاق الذّات والآخر في الرّوايةِ النّسائِيَّة الجَزَائريَّة المُعَاصرَة – دراسة نماذج مختارة–

تحوّل الصّراع الأنثوي الذّكوري الذي وجد منذ الأزل إلى أسلوب أدبيّ فكريّ لغويّ، استغلّته المرأة المبدعة لتطرح قضايا المرأة، انطلاقا من تلك الصوّر الثّقافيّة والهموم الواقعيّة والمواقف التّاريخيّة.

تناولنا في بحثنا قضيّة "**استنطاق الذّات والآخر في الرّواية النّسائيّة الجزائريّة المعاصرة**"، من خلال تجارب معاصرة عدّة هي: من يوميّات مدرّسة حرّة لزهور ونّيسي، وعابر سرير لأحلام مستغانمي، والهجّالة لفتيحة أحمد بوروينة، واعترافات امرأة لعائشة بنّور، والسّمك لا يبالي لإنعام بيّوض، وبوّابة الذّكريات لآسيا جبّار، وتاء الخجل لفضيلة الفاروق، وسأقذف نفسي أمامك لديهيّة لويز، ورائحة الذّئب لسامية بن دريس وما لم تقله التّينة الهرمة لصالحة العراجي، وشطحات أنثى لعيون ليلى، ونورس باشا والرّايس لهاجر قويدري وتاج الخطيئة وتفاح الجن لجميلة مراني.

وعليه يمكن القول بأنّ ثمّة أمور كثيرة قد تغيّرت في المشهد الرّوائي النّسائيّ بالجزائر مع بداية الألفيّة الثّالثة، وذلك بحدوث طفرة روائيّة تراكميّة جديدة، تجاوزت الكتابة عن الذّات الأنثويّة إلى الكشف عن الطّابو، وتحديد علاقتها مع الآخر المهيمن، وانفتاحها على الكتابة يقابله تمرّدها على النّسق الذّكور الأبوي كما يقابله ارتماؤها في أحضان القلم ليخط حقائق تمّ السّكوت عنها.

الكلمات – المفاتيح: الرّواية النّسائيّة، الذّات، السّاردة، الآخر، البطل، المركز، الهامش، المسكوت عنه، الحوار الباطني، المضمر، الهيمنة، التّاريخي، الاجتماعي، الهويّة.

Research summary:

Articulationg the ego and the other gender in the Algerian women's modern novel – studying selected models.

The masculine femininal conflict, which was found anciently had been changed into intelle ctive literary style. It was exploited by the innovative woman to expose woman's affairs starting from the cultural images, realistic problems and historical attitudes.

In our research, we have tackled the topic " **Articulationg the ego and the other gender in the Algerian women's modern novel**" through varions recent experiences such as: Zhour Ounissi "Dailies of free school", Ahlem Mostaganemi "Abir Sarir", Fatiha Ahmed Bourouina "TheWidow", Aicha Bennour "woman's Admittances", Inàam Beyoudh "The Fish Don't care" Assia Djabbar "Souvenirs Door", Fadhila Elfarouk "Taa Elkhadjal", Dihia Louize "I Will Toss Myself In Front Of You", Samia Ben Driss "The Wolf's Smell", Saliha Elarradji "Wath Is Not Said By The Old Fig Tree", Leila Ouyoune "The Female's Dances", Hadjer Kouidri "Naourasse Bacha and Rayasse", and "The crown of Sin" and "Jinn's Apple" by Djamila Mrani.

So,we can say that there are many matters that were changed in women's novelistic sight in Algeria by the beginning of the third thousandth, through the occurance of new and extraordinaary accumulated novels which go beyod writing about feminal ego to detecting the taboo and determining its relations with the other dominant and its openess on writing is subtended by the rebellion towards the maxuline parental style and it is also subtended by throwing itself in the hugs of the pen to write about facts that the writters kept silent about them.